This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

47593.41

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND OF
CHARLES MINOT
CLASS OF 1828

7698

Goethe

im

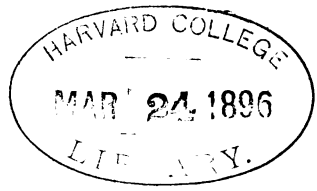
Sturm und Drang

von

Richard Weißenfels.

Erster Band.

Halle.
Max Niemeyer.
1894.



47593.41

HARVARD COLLEGE
MAR 24 1896
LIBRARY.

Minot fund.
I.

Meiner Frau

gewidmet.

Vorwort.

Nicht eine Biographie des jungen Goethe will das Werk, dessen ersten Band ich veröffentliche, sein. Das äußere Leben des Dichters wird darin als bekannt vorausgesetzt und nur in Andeutungen und nur soweit berührt, als es die innere Entwicklung bestimmte. Und auch die innere Entwicklung wird nicht streng chronologisch, von Jahr zu Jahr verfolgt, vielmehr immer eine Reihe von Jahren wird als ein Ganzes genommen und Goethes Leben, Denken, Dichten innerhalb des betreffenden Zeitraums so geschildert, daß nicht das Gleichzeitige, sondern das Gleichartige, das innerlich Zusammenhängende nebeneinander tritt. Nur auf die großen Züge der Entwicklung kam es mir an, und darauf, diese großen Züge im Zusammenhang des ganzen Lebens, der ganzen Kultur der Zeit erscheinen zu lassen. Viel ausführlicher wird von den Schriftstellern, die vor und neben dem jungen Goethe den Sturm und Drang einleiteten, gesprochen, als in einer Biographie erlaubt sein würde. Und auch dabei ist die Darstellung keine streng chronologische, sondern sie ordnet und verbindet die Thatsachen so, wie es für den Zweck, den ich im Auge hatte, für den Nachweis der gedanklichen Zusammenhänge, für die Beziehung alles Einzelnen auf das Ganze, am besten schien.

Das Werk, das, auf zwei Bände berechnet, bis in den Anfang der Weimarer Zeit führen soll, entsprang der Absicht, das

Wichtige von dem, was in den letzten Jahrzehnten über den jungen Goethe und den Sturm und Drang geschrieben worden ist und in Zeitschriften, Sammlungen von Aufsätzen, Einleitungen zu Ausgaben, Monographien zerstreut liegt, zusammenzufassen und es womöglich einem größeren Leserkreise, als ihn jene Schriften haben, zugänglich zu machen. Bei meinen Studien hat sich mir Eigenes und Übernommenes unlöslich vermischt, und schon deshalb war es mir schwer möglich, beides in meiner Darstellung zu scheiden. Aber auch deshalb habe ich eine solche Scheidung nicht vorgenommen, nicht in jedem einzelnen Falle ausdrücklich bemerkt, wo ich fremde Arbeit benutzte, wo die Resultate eigener gab, weil dadurch mein Buch für jeden Nichtgelehrten unlesbar geworden wäre. Ich nenne hier als Vorgänger, von denen ich in meiner Darstellung abhängig bin, im allgemeinen die Goethe-Philologen und die Gelehrten, deren Forschungen die Litteratur der Sturm- und Drangperiode berühren, im besonderen Scherer, Erich Schmidt, Minor, Sauer, K. J. Schröer, Düntzer, Bernays, Suphan, Haym. Ob es mir gelungen ist, die Ergebnisse früherer Forschung zum Teil etwas anders, als es bisher geschehen ist, zu verwerten, in einen etwas anderen Zusammenhang zu bringen, kurz, ob meine Auffassung und die Art meiner Darstellung etwas Eigenartiges haben und so das Erscheinen dieses Buches rechtfertigen — darüber steht mir kein Urteil zu.

Das Manuskript des vorliegenden ersten Bandes, des Textes wie der Anmerkungen, ist hauptsächlich in den Jahren 1890 und 1891 entstanden und war im Frühjahr 1892 abgeschlossen. Die Arbeiten, die nach 1890 über die in diesem Bande behandelten Dinge erschienen sind, habe ich bei der Revision meines Manuskripts, soweit es anging, berücksichtigt. Es kamen dabei außer Aufsätzen in Zeitschriften und im Goethe-Jahrbuch namentlich in Betracht: Düntzer, Zur Goetheforschung 1891; Von deutscher Art und Kunst, herausgegeben von Lambel in den

Deutschen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts 1892; der 26. Teil von Goethes Werken in Kürschners National-Litteratur (Kleine Jugendschriften in Prosa, herausgegeben von Witkowski); der 4. und der 9. Band der Weimarer Goethe-Ausgabe; Düntzer, Friederike von Sesenheim im Lichte der Wahrheit 1893; Siegmar Schultze, Der junge Goethe 1893 ff. Einige andere Bücher, die erst in meine Hände gelangten, als die Revision des Manuskripts beendet war und dieses bereits gedruckt wurde, habe ich in den Anmerkungen erwähnt.

Die Anmerkungen und Erläuterungen am Schluß des Bandes begründen manches, was im Texte gesagt ist, führen anderes weiter aus, bilden zum Teil aber auch selbständige kleine Abhandlungen. In den beiden ersten Fällen enthalten sie das, was den Text zu sehr zu belasten, die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Darstellung zu beeinträchtigen schien. Ich meine den Text so eingerichtet zu haben, daß er ohne die Anmerkungen verständlich ist, und habe deshalb nicht durch Zahlen auf diese hingewiesen, weil manchen Leser solche Hinweise, durch die er sich zum Nachschlagen verpflichtet fühlt, stören. Die Seitenzahlen vor jeder Anmerkung zeigen an, zu welcher Stelle des Textes sie gehört, außerdem ist, soweit es möglich war, am Anfang jeder Anmerkung der darin behandelte Gegenstand durch gesperrten Druck hervorgehoben.

Freiburg i. B., 1894.

Richard Weißenfels.

Inhalt.

Seite

I. Goethe in Frankfurt 1749—1765 1
Goethes Vater 4
Aufklärung 5
Sturm und Drang 12
Goethes Mutter 20
Goethes Heimat 25
Die Mädchen 27
Das Frankfurter Gretchen 28
Die Kaiserkrönung 1764 30
Friedrich der Große 30
Theater 31
Natur 32
Dichterische Thätigkeit 33
Sprachenroman 34
Schäferspiel „Amine“ 35
Gelegenheitsgedichte 35
Ode „An den Schlaf“ 35
„Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi“ . . 35
Trauerspiel „Belsazar“ 36
Epos „Joseph“ 36
Märchen „Der neue Paris“ 37
Zusammenfassung 37

II. Goethe in Leipzig 1765—1768 40
Goethes Leben, Stimmung, Ansichten nach den Briefen an seine Schwester und Behrisch: Schwanken zwischen der alten und der neuen Zeit, Aufklärung und Sturm und Drang . 40
Pädagogische Anwandlungen 41
Stil und Sprache 43
Die Mädchen 46
Käthchen Schönkopf 47
Die Gesellschaft: revolutionäre Stimmung 50
Freund Behrisch 51
Die Professoren und die Wissenschaft 54

Seite

Natur 55
Genie 57
Shakespeare 57
Dichterische Thätigkeit 58
Die Form der Dichtungen 58
Oden an Behrisch 59
Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ 61
Die „Neuen Lieder“ 63
Zusammenhang mit früherer Poesie 64
Schäferdichtung, Anakreontik und verwandte Lyrik . . 64
Klopstock und seine Schule 70
Wieland 71
Originalität 74
Erlebtes 74
Dämmerung 76
Schönheitstheorie unter Oesers Einfluß: Abwendung von der Aufklärung 77
Gefühl im Gegensatz zum Verstand 81
Widersprüche, entsprechend dem Schwanken des Dichters zwischen Gegensätzen in den Briefen 82
Zusammenfassung: allgemeines Verhältnis zwischen dem Leipziger Leben und Dichten, Unterschied der Leipziger Dichtung von der ersten Frankfurter, Zweifel des Dichters an sich selbst, an seinem Berufe, Stimmung am Schluß der Leipziger Zeit, Rückkehr nach Frankfurt 85

III. Goethe in Frankfurt 1768—1770 91
Verarbeitung der Leipziger Eindrücke: Streben nach Vermittlung der Gegensätze unter Zunahme der Sturm- und Drangstimmung: Dämmerung, Mystik 92
Auffassung der Schönheit und der Poesie 92
Wieland 93
Religion 95
Herrnhuter, Fräulein von Klettenberg 96
Auffassung der Natur 98
Natürliche Magie 99
Dichterische Thätigkeit 102
Lyrik 102
Wieland 105
Dramatik 107
Lessing 107
Lustspiel „Die Mitschuldigen“ 107
Rückblick 119

Seite

IV. Goethe in Straßburg 1770—1771 121
1. Leben und Eindrücke 121
Verselbständigung von Goethes Wesen 121
Promotion 121
Vollendung der Sturm- und Drangstimmung unter der Einwirkung von Geselligkeit, Natur, Liebe und Poesie 123
Die Straßburger Genossen: Kraftgenies 123
Natur 125
Friederike 126
Das Sesenheimer Liederbuch 130
Andere Lieder: Mailied, Heidenröslein 136
Herder 140

2. Das Wesen des Straßburger Goethe: Gesamtbild . . . 126
Kraftgenialität 163
Empfindsamkeit: Beginn der Wertherstimmung . . . 164
Vorliebe für Dämmerung, Mystik 164
Litterarische Einflüsse: Ossian 168
Kraftgenialität im engeren Sinne: Götzstimmung . . 169
Religion 170
Moral 177
Shakespearekultus 183
Vorgeschichte: Herder, Lessing, Gerstenberg . . . 183
„Zum Shakespearetag" 191
Prinzip der Erfahrung 201
Geniestil 206
Begeisterung für das Volkslied 214
Vorgeschichte: Gerstenberg, Herder 216
Goethes Volksliedersammlung 221
Deutsch-nationale Tendenz 224
Kriegserklärung gegen die französische Kultur . . 224
Vorgeschichte 231
Das Straßburger Münster 233
„Von deutscher Baukunst" 233
Keine Abneigung gegen die Antike 240
Allgemeiner Charakter von Goethes Deutschtum: „Götz von Berlichingen" 242
Rückblick: Zusammenhang der verschiedenen Straßburger Ideale, Abwendung von Wieland 243

V. Götz von Berlichingen 246
1. Entstehung 246
Entwicklung der Stimmung für „Götz" 246
Justus Möser 250

Seite

Herder 253
Plan „Cäsar“ 256
Niederschrift der ersten Fassung 257
2. Inhalt und allgemeiner Charakter des Dramas, verglichen mit Götzens Lebensbeschreibung und in Zusammenhang gebracht mit der Stimmung des Sturmes und Dranges 258
„Götz“ eine „Rettung“ 258
Lessing 258
Allgemeines Verhältnis des Dramas zu seiner Vorlage . 262
Die Haupthandlung 264
Das historische Kolorit 268
Der allgemein-menschliche Gehalt 270
Der tragische Gehalt 277
3. Die einzelnen Sturm- und Drangtendenzen im „Götz“ . . 289
Der Individualismus 290
Die Freiheitstendenz 292
Der aufgeklärte Despotismus 292
Bruder Martin, Luther 295
Der Bauernkrieg 299
Die nationale Tendenz 302
Deutschtum 302
Die Zigeuner als Naturvolk 306
Die Tendenz auf Kraft 307
Adelheid, Elisabeth und Maria 308
Kraftgeniale Moral 308
Typus des großen Verbrechers 311
Typus des Machtweibes 313
Thatendrang 316
Die Tendenz auf Gefühl 317
Weiches Gefühl 318
Dämmerung, Mystik 319
Kräftiges Gefühl 320
Die Sprache: Gefühls- und Kraftstil 322
Vergleich mit Lessings Sprache 322
Die Bilder und Gleichnisse 324
Die Tendenz auf das Sinnliche: Schilderung 327
Das Prinzip der Erfahrung 329
In der Rechtspflege 331
In der Erziehung 332
4. Erlebtes und litterarische Einflüsse 333
Erlebtes 333
Das deutsche Reich, Frankfurter Eindrücke 333
Götz und Georg: Herder 334

Seite
Weislingen, Maria: Friederike, Cornelie 335
Elisabeth: Goethes Mutter 338
Adelheid 338
Litterarische Einflüsse 339
Die Dichtung des siebenjährigen Krieges 341
Luthers Bibel und Tischreden 343
Volkspoesie 345
Gerstenbergs „Ugolino", Lessings „Philotas", Klopstocks „Hermannsschlacht" 345
Shakespeare 347
Antonius und Kleopatra, Macbeth 348
Hamlet 351
Julius Cäsar, Romeo und Julia, König Johann . 354
Der Narr Liebetraut und die Verbindung des Komischen mit dem Tragischen 355
Kinderscenen 359
Die Zigeuner und das Übersinnliche 359
Die Naturpoesie 360
Der Stil 361
Die Idee und die Komposition 362
Mängel des „Götz" für die Bühnenwirkung . . 362
Die Haupt- und Staatsaktionen 368
5. Umarbeitung und Wirkung 372
Vergleich der ersten und zweiten Fassung 373
Die beiden Haupttendenzen der Umarbeitung 373
Konzentration der Handlung 374
Hebung der Charaktere Götzens und Weislingens . . 375
Milderung des Kolossalischen in Adelheid 377
Abschwächung des Kontrastes zwischen Elisabeth und Maria 378
Einschränkung des Mystischen 379
Beschränkung der Rolle der Liebe 380
Zusätze: zwei neue Scenen 381
Umgestaltung der Bauernkriegscene 383
Genauere Anpassung der Sprache der verschiedenen Personen an ihren Charakter 385
Erhöhung des historischen Kolorits 386
Der Stil 387
Beseitigung des Übertriebenen 387
Der Dialog 389
Rückblick, Würdigung der Umarbeitung 390
Resignation 391
Die zweite Fassung nicht in jeder Beziehung über die erste zu stellen 392

Seite

Wirkung des „Götz“ 395
Urteile der Zeitgenossen 395
Lessing 396
Wieland 396
Einfluß des Dramas auf die Litteratur 402
Ritterdichtung 402
Dramatik der Lenz, Klinger, Wagner 403
Göttinger Hainbund 404
Schubart 404
Schillers Jugenddramen: Räuberdichtung 405
Nachwirkung im Klassizismus und in der Romantik . 406
Anmerkungen und Erläuterungen 409

Häufig vorkommende Abkürzungen.

Goethes Werke oder auch nur W. = Goethes Werke in der Hempelschen Ausgabe.

DjG. oder JG. = Der junge Goethe. Seine Briefe und Dichtungen 1764—1776. Mit einer Einleitung von Michael Bernays. Leipzig 1875.

D. u. W. = Goethes Dichtung und Wahrheit. Mit Einleitung und Anmerkungen von G. v. Loeper.

Stud. z. G.-Ph. = Studien zur Goethe-Philologie von Minor und Sauer, Wien 1880.

Herders Werke = Herders Sämtliche Werke, herausgegeben von Suphan, Berlin 1877 ff.

Druckfehler.

S. 16 Z. 15 statt „wichtigeren" lies „richtigeren".
S. 21 Z. 17 st. „o." l. „oder".
S. 62 Z. 4 st. „Brieen" l. „Briefen".
S. 65 Z. 12 v. u. st. „den Naturideen" l. „dem Naturideal".
S. 93 Z. 2 st. „Ein" l. „Eine".
S. 115 Z. 15 hinter „Komik" streiche das Komma.
S. 135 Z. 18 v. u. st. 8 l. 3.
S. 260 Anm.** st. 100 l. 110—111.
S. 320 Z. 1 v. u. hinter „sie" fehlt Komma.
S. 344 Z. 18 v. u. st. II, 43 l. „Kap. LXVI".
S. 389 Z. 8 v. u. st. „Nachlässigkeien" l. „Nachlässigkeiten".

I.

Goethe in Frankfurt.

1749—1765.

In der freien Reichsstadt Frankfurt am Main ward Johann Wolfgang Goethe geboren am 28. August 1749.

Er hat eine Kindheit, ein Jünglingsalter durchlebt, so sonnig heiter, so reich an Anregungen, so glücklich, wie es wenigen Sterblichen vergönnt ist. Aber das ist nicht richtig, wenn man ganz im allgemeinen Goethe als das Glückskind dem Stiefkind des Schicksals Schiller gegenüberstellt, es ist nicht richtig, was man oft sagen hört, daß dem einen alles, äußere und innere Gaben mühelos, durch Göttergunst zugefallen seien, während der andere sich alles, seine ganze Größe unter beständigem, aufreibendem Kampf aus eigner Kraft habe erringen müssen. An äußeren Glücksgütern hat es Goethe freilich niemals gefehlt. Aber man lese seine Briefe und man wird fühlen, daß auch Goethe hat kämpfen, ringen müssen, innerlich ringen und kämpfen, um sich seine Geistes- und Seelengröße zu erobern, um die harmonische Natur, der ideale Typus eines klassischen Menschen zu werden, als welcher er uns jetzt aus dem Ganzen seines Lebens und Wirkens entgegentritt. Nur nicht so gewaltsam war der Kampf in ihm, wie in Schiller, überhaupt ein Kampf andrer Art. Das erklärt sich, abgesehen von der allbekannten Verschiedenheit der äußeren Lage beider Dichter, aus der Verschiedenheit der beiderseitigen Naturen. Schon im Wesen Schillers lag etwas Dramatisches, er war, wie sein großer Vorgänger im Drama

Lessing, eine Kämpfernatur, er brauchte zu seiner Existenz den Kampf mit dem Leben, das ihn umgab, er mußte einen Ausgleich suchen mit den ihm entgegengesetzten Elementen, die von außen an ihn herantraten. In Goethes Wesen waren die Hauptzüge epischer und lyrischer Natur. Er stand, zum Teil selbst schon als Knabe und Leipziger Student, über dem Leben, das ihn umgab, es lärmte wohl in seine Seele hinein, es konnte wohl mitunter deren Frieden stören, aber immer gewann er, ihm Widerstrebendes von sich weisend, bald wieder die Herrschaft darüber. Auch er also kämpfte, aber anders, als Schiller, kürzer und weniger gegen die Außenwelt, mehr in sich selbst. Und je weniger Gewalt die Mächte des äußeren Lebens haben, um so mehr Mächte regen sich im Innern des Menschen und um so vernehmlicher tönen ihre Stimmen. So ward die innere Welt Goethes eine viel reichere, als die Schillers, der selber, wenn er sich mit dem Freunde verglich, über den geringen Umfang seines Ideenkreises klagte. Um wenige Probleme, allerdings die Grundfragen des Menschenlebens dreht sich Schillers ganze Entwicklung, zu ihnen in Beziehung treten ihm alle äußeren und inneren Erlebnisse von der Schulzeit bis in die Periode männlicher Reife, die für ihn des Lebens Abschluß war. Dieselben wenigen Probleme, nur mehr und mehr vertieft, liegen seiner Poesie zu Grunde. Daher die häufige Wiederkehr derselben Gedanken, Motive, Typen, Situationen in ihr und auch der verhältnismäßig geringe Reichtum ihrer Formen. Bei Goethe dagegen eine Universalität des Wesens, der nichts Menschliches fremd blieb, und deshalb auch eine Universalität der Poesie in Gehalt und Formen, durch welche sie Menschen der verschiedensten Art und in den verschiedensten Stimmungen Genuß, Anregung, Belehrung zu bieten vermag. Nicht soll die Schillersche Poesie gegen die Goethesche Poesie herabgesetzt werden. Die Größe beider ist nur eine verschiedenartige. Bei Goethe beruht sie auf der gewaltigen Masse des inneren Materials, das er bearbeitete, bei Schiller auf der beispiellosen Kraft, mit der er ein viel geringeres Material so bearbeitete, daß die Wirkung dieselbe war wie bei Goethe, eine Vertiefung und Erhöhung des ganzen geistigen Lebens unseres Volkes.

Noch ein Hauptunterschied in der Poesie Goethes und Schillers erklärt sich aus dem verschiedenen Verhalten beider Dichter gegen die Mächte des äußeren Lebens. Wo in Goethes Dichtung ein Kampf dargestellt wird, findet er fast immer in der Seele eines und desselben Menschen statt, ist nicht ein Kampf äußerer Mächte, wie bei Schiller. So ward Goethe der Dichter des Gemütes, Schiller der Dichter der That. So waren der psychologische Roman und die Lyrik die Gattungen der Poesie, auf die Goethe durch seine Natur gewiesen wurde, während Schiller kraft seines Wesens dem Drama gehörte.

Für Goethes früheste Entwicklung ist uns infolge der Eröffnung des Goethe-Archivs zu Weimar jetzt eine wichtige neue Quelle erschlossen in den Briefen, die der junge Dichter aus Leipzig an seine Schwester Cornelie und an seinen Freund Behrisch schrieb.*) In einem originellen Gemisch von Prosa und Versen, von deutscher, französischer und englischer Sprache geben sie neue Aufschlüsse nicht nur über Goethes Leben in Leipzig, sondern auch schon über die erste Frankfurter Zeit.

Für die Entwicklung jedes Menschen die größte Wichtigkeit hat die Umgebung, in welcher er seine Kindheit verlebt. Einflüsse, die da dauernd auf ihn wirken, bestimmen Grundzüge seines Wesens, ja oft weisen auf solche frühen Einflüsse Züge zurück, die erst im späteren Alter hervortreten, weil bis dahin irgend welche Gegenwirkungen sie nicht zum Ausdruck haben kommen lassen. Mit Recht wenden infolge dieser unleugbaren Thatsache die modernen Litterarhistoriker dem Charakter der Eltern eines Dichters und überhaupt der Umgebung, in welcher er aufwuchs, große Aufmerksamkeit zu und leiten daraus in einer Weise, die an Prinzipien der exakten Wissenschaft, die moderne Vererbungs- und Anpassungstheorie erinnert, Züge im Wesen des Dichters selbst und in seinen Werken ab, in der an sich berechtigten Methode allerdings nicht immer von Übertreibung, von Gewaltsamkeit sich frei haltend.

*) Abgedruckt im G.-Jahrb. VII S. 3 ff., für die Darstellung von Goethes Entwicklung zuerst verwertet von Minor in dem Aufsatz „Goethes Jugendentwicklung nach neuen Quellen", Zeitschrift für allgemeine Geschichte 1886 S. 603—27. 653—73.

Bei Goethe nun sind es entgegengesetzte Einflüsse, die auf seine erste Entwicklung gewirkt haben, entgegengesetzte, entsprechend den verschiedenen, sich bekämpfenden Richtungen im geistigen Leben jener Zeit.

Deutlich verkörpern sich diese in der Zeit liegenden Gegensätze in Goethes Eltern. Der Dichter selbst spricht das aus und zugleich die Bedeutung, welche diese verschiedene Natur und Bildung seiner Eltern für sein Wesen gehabt hat, in den bekannten Versen:

Vom Vater hab ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.*)

Goethes Vater, der kaiserliche Rat Kaspar Goethe war ein durch und durch ehrenwerter, tüchtig gebildeter, aber etwas pedantischer, philiströser Mann. Ein bestimmtes System befolgte er bei allem, was er trieb, überall, besonders in seinen vielfältigen Sammlungen war sein Hauptprinzip Vollständigkeit und peinliche Ordnung. Wenn sein Sohn Wolfgang Zeichnungen auf schlechtes Konzeptpapier und mehrere auf einen Bogen hingeworfen hatte, so schnitt er die einzelnen Blätter sorgfältig auseinander, ließ das Zusammenpassende vom Buchbinder aufziehen und faßte die einzelnen Blätter fein säuberlich in Linien.

Die strenge Pflichterfüllung, wie er sie später in den elf Dienstjahren zu Weimar übte, lernte Goethe von seinem Vater. Dessen etwas pedantisches Dringen auf Vollständigkeit und Ordnung ward beim Sohn zum genialen Trieb nach allseitiger Entwicklung seines Wesens, nach allseitiger Bildung. Und weiter: indem der junge Wolfgang sich in die Sammlungen des Vaters, die besonders auf Kunst und Natur gerichtet waren, vertiefte, erwachte nicht nur der Sinn für diese beiden Hauptgegenstände seiner späteren Studien, erfuhr er nicht nur von mehr Dingen, als andere Kinder damals, sondern er lernte sie auch aus der Anschauung kennen, nahm sie durch Anschauung in sich auf

*) Zur Schilderung von Goethes Eltern vergleiche man besonders Erich Schmidts schönen Aufsatz „Frau Rat Goethe" in seinen „Charakteristiken" (Berlin 1886) und Heinemann, Goethes Mutter, Leipzig 1891.

und lernte sie auch anschaulich, so wie sie waren, wiederzugeben in Worten. Die großartige Objektivität seiner Darstellungsweise hat hier eine ihrer Wurzeln, die Kunst, die er selbst für sich in Anspruch nimmt, die Gegenstände so, wie sie dem Auge sich bieten, plastisch vor die Augen der Leser zu rücken. Aber auch etwas von der väterlichen Pedanterie blieb an ihm haften, oder vielmehr kam später bei ihm zum Durchbruch. Seine Schilderungen aus der späteren Zeit ermüden oft durch das Streben nach anschaulicher Vollständigkeit, so schon in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", wo wir es gleich zu Anfang bei der Beschreibung des Puppentheaters der an weniger umständliche Unterhaltung gewöhnten Marianne nicht verdenken können, daß sie einschläft, — von den nicht mit Unrecht so gefürchteten „Wanderjahren" ganz zu schweigen. Förmliche Schemata, wie der Vater für seine Sammlungen, machte sich Goethe später für die Schilderung, z. B. seiner Vaterstadt Frankfurt in der Schweizerreise von 1797.

Als überwiegendes Element im Wesen von Goethes Vater ergiebt sich der Verstand. Mit ihm erfaßte er die Welt, gestaltete er sein Leben, und so verkörperte sich in ihm diejenige Richtung des geistigen Lebens des vorigen Jahrhunderts, die man als Aufklärung bezeichnet. In England hatte sie zuerst breiten Boden gewonnen, von dort kam sie nach Frankreich hinüber und aus beiden Ländern nach Deutschland. Sie war ursprünglich Auflehnung gegen jede Art mittelalterlichen Aberglaubens, gegen jede unberechtigte Autorität. Auf allen Gebieten des Lebens wollte sie Veraltetes stürzen, Dunkelheit bannen durch Hineinleuchten mit der Fackel der Vernunft. Die Vernunft des Menschen überhaupt sollte von den Fesseln, in die politischer, kirchlicher, gesellschaftlicher, wissenschaftlicher Despotismus sie geschlagen hatte, befreit werden; keiner fremden Autorität mehr unterworfen, selbstherrlich sollte sie die Leitung und Gestaltung des Lebens des Einzelnen und der Gesamtheit übernehmen. So war auf dem Gebiete der Politik der aufgeklärte Despotismus entstanden, in der Religion der Deismus, der theologische Rationalismus, ein reines Vernunftchristentum, in der Philosophie die auf den gesunden Menschenverstand gegründete populäre Moralphilosophie, in der Litteratur eine nach abstrakten Ver-

nunftregeln gestaltete Verstandespoesie. Gewaltige Geister, weit über die Landesgrenzen hinaus wirkende Werke erzeugte diese Aufklärung in England und Frankreich; man denke an die englischen Staatstheorien des endenden siebzehnten Jahrhunderts, an die englische Litteratur des achtzehnten mit der Satire eines Swift, den Romanen eines Richardson, Fielding, Sterne, dem folgenreichen Auftreten des erstarkenden Bürgertums auch in Zeitschriften und im Drama, man vergegenwärtige sich die englische Philosophie eines Locke, Hume in ihrer Bedeutung für die ganze neuere Kultur und in Frankreich Montesquieu, Voltaire, die Encyklopädisten, die Revolution von 1789: alles Thaten und Männer der Aufklärung. Nicht so glänzend ist das Bild in Deutschland. Wohl leisteten auch hier einzelne Männer wie Leibniz, Thomasius auf einzelnen Gebieten Bedeutendes für ihre Zeit und ein weithin, bis in unsere Tage leuchtender Ruhm umstrahlt Friedrich den Zweiten, den größten Fürsten, und Lessing, den größten Denker der Aufklärung. Aber im allgemeinen erreichte dieselbe in Deutschland nicht, was sie erstrebte. Dazu waren die politischen und kirchlichen Verhältnisse hier zu verwickelt und zerfahren, das ganze Leben des deutschen Volkes, das materielle, geistige, sittliche infolge der Religionskämpfe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, besonders des letzten, fürchterlichsten, des dreißigjährigen Krieges zu tief in Verwirrung und Kraftlosigkeit gesunken. Die Möglichkeit, die Kraft, der Mut fehlte den Deutschen, die Ideale der Aufklärung voll zu verwirklichen, gebrochen wurden ihre Tendenzen durch die Verhältnisse und durch die Energielosigkeit des Volkslebens. Man wollte das Neue und wagte doch nicht von dem Alten, Überlieferten sich völlig loszusagen, so brachte man es fast überall nur zu schwächlicher Halbheit, so Leibniz, Thomasius in ihren Ansichten von Religion und Staat, so Leibniz und Christian Wolff in ihrem philosophischen System, dem eigentlichen Glaubensbekenntnis der deutschen Aufklärung, so der sanfte Gellert in seiner ängstlichen Philistermoral. Der deutsche Philister, der auch heute noch lebt, ist so recht ein Erzeugnis dieser halben Aufklärung. Sein tragikomisches Charakteristikum ist, daß er sich frei, Selbstherr dünkt und es nicht ist. Er meint, sein

Leben und sein Urteil seien selbständig, und sein Urteil wie sein Leben stehen unter dem Banne überlieferter, eingelernter Regeln. Das ist der Fall der deutschen Aufklärung im allgemeinen, der Aufklärung, wie sie in Deutschland für den Durchschnitt der Gebildeten sich gestaltete: eine freiheitliche Bewegung war sie und eine neue Knechtschaft war ihr Ergebnis. Die Vernunft befreite allerdings die Menschen von manchem mittelalterlichen Wahn, ward dann aber selbst durch den Anspruch auf Unfehlbarkeit, den sie erhob, zum Wahngebild, warf sich selbst zu einem neuen Tyrannen des Lebens auf. Das deutsche Leben vertauschte nur den gesetzgebenden Herrn. Die Gesetze, welche die sogenannte reine Vernunft für das Leben aufstellte, waren nicht weniger einseitig, drückend, jeder Individualität feindlich, als die Gesetze, unter die früher despotische Fürsten, eine orthodoxe Kirche, eine unduldsame Gesellschaft und eine scholastische Wissenschaft das Leben gebeugt hatten. Äußerlich vor allem waren sie. Sittlich leben — das hieß so viel, als keinen Verstoß gegen die konventionelle Moral begehen, gegen die Moral, wie sie allgemeingültig für jeden Menschen von der aufgeklärten Vernunft festgestellt wurde ohne Rücksicht auf die Individualität des Einzelnen und der Verhältnisse, in denen er lebte. Diese Allgemeingültigkeit, welche die Aufklärung für ihre Moralgesetze in Anspruch nahm, und das Fernbleiben des Einzelnen von dem großen öffentlichen Leben, die Beschränkung auf das Privatleben, die durch die Unerquicklichkeit der öffentlichen Zustände in Deutschland bedingt war, brachten eine engherzig moralisierende Lebensauffassung und Lebensführung hervor. Man fragte ängstlich bei allem, was man selbst und was andere thaten, ob es auch den von der Vernunft aufgestellten allgemeinen Moralgesetzen entspräche, man hatte keine Ahnung davon, daß was bei dem einen und in einem Falle unsittlich war, bei einem andern und in einem andern Falle sittlich sein könne, keinen Begriff von dem, keine Achtung vor dem Recht der Individualität. Wie in den Gärten damals im Zopfstil die Bäume von der Schere zu Formen zugestutzt wurden, die den herrschenden Begriffen von Schönheit, aber nicht der individuellen Natur des einzelnen Baumes entsprachen, so sollte auch das Wesen jedes

Menschen den Begriffen sich fügen, die man aus der Vernunft als allgemeingültig abstrahiert hatte.

Ein solcher moralisierender Aufklärungsphilister, wie er eben kurz geschildert ist, war also Goethes Vater, wenn auch sein geistiger Horizont infolge von Reisen, die er in seiner Jugend, besonders durch Italien gemacht hatte, etwas weiter sich dehnte, als der seiner meisten Zeitgenossen. Eine Pädagogennatur war er, immer geneigt, bessernd und belehrend auf seine Umgebung zu wirken. Die Erziehung und der Unterricht des Sohnes wurden seine Leidenschaft, wie sie ihm seine höchste Pflicht erschienen, die er mit seltener Treue erfüllt hat. Aber allein von der eigenen Natur und den eigenen Neigungen ging er dabei aus, der Individualität des Zöglings gestand er keine Rechte zu. Der eigenartigen Entwicklung seines großen Sohnes konnte er nur mit Kopfschütteln zusehen. Auch Goethe genoß mitunter bei seinem Vater, wie so mancher große Geist, wie z. B. auch Lessing, den Ruf eines „verlorenen Sohnes". Und doch ging, wie schon angedeutet, manches vom Wesen des Vaters auf den Sohn über, gestaltete sich in ihm nur unter dem Einfluß seiner angeborenen Natur und neuer Verhältnisse anders. Der Vater sammelte nicht nur Kunstwerke, er dilettierte selbst in der Kunst, zeichnete und spielte Laute und Flöte. Lebhaften Verkehr unterhielt er mit den Malern und Musikern Frankfurts, und daß der Knabe Wolfgang an diesem Umgang teilnähme, gehörte zu seinen Erziehungsgrundsätzen. Wieder spinnt sich da ein Faden vom Wesen des Vaters zur Künstlernatur des Sohnes, wie schon vorhin einer aufgewiesen ward. Ein Zusammenhang besteht wie zwischen dem unscheinbaren Keim und der reifen, glänzenden Frucht. Ein Zusammenhang, den Goethe selbst anerkennt durch die Bemerkung in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 11)*): „Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte. Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen." Und wenn die Phantasie beim Rat Goethe

*) Ich citiere „Dichtung und Wahrheit" nach Loepers Ausgabe (in der Hempelschen Goethe-Ausgabe Bd. 20—23).

sicher nur eine untergeordnete Rolle spielte, ganz ohne Bedeutung ist er dennoch auch für die Entwicklung dieser Hauptkraft des späteren Dichters nicht. Fürs Reisen hatte der Vater von seiner italienischen Reise her eine Leidenschaft bewahrt. Auf den Landkarten, mit denen sein Zimmer behängt war, fuhr er gern mit den Fingern herum und erzählte von den Merkwürdigkeiten und Abenteuern, die andere Reisende berichteten. Ihm selber war dabei die Hauptsache entschieden die Erwerbung und Mitteilung allerhand positiver Kenntnisse. In dem lauschenden Knaben aber mußte die Einbildungskraft rege werden nnd erstarken. Ebenso bei der Lektüre von Reisebeschreibungen, die er in des Vaters Bibliothek fand. Schon ziemlich hohen poetischen Wert besaßen unter ihnen Defoes „Robinson Crusoe" und dessen beste deutsche Nachahmung „Die Insel Felsenburg", die mit ihrer liebevollen Schilderung eines idyllisch-patriarchalischen Daseins in unberührter Natur die Stimmung des Rousseauschen Zeitalters vorbereiten halfen. Stark anregend mußte auf des Knaben Phantasie in der Bibliothek des Vaters auch eine Übersetzung von Tassos romantischem Epos „Das befreite Jerusalem" wirken und ebenso die Gedichte des Schweizers Albrecht von Haller, der seine Lyrik, wie später Goethe, unmittelbar aus persönlichem seelischen Erlebnis heraus, aus vollem, tiefbewegtem Herzen sang, der in philosophischen Lehrgedichten die abstrakten Ideen der Aufklärung, wie kein andrer Dichter derselben, wahrhaft poetisch zu gestalten wußte, in metaphysischer Phantasie und Erhabenheit der poetischen Diktion auf Klopstock und Schiller vorausweisend, in titanenhaftem Wissensdrang und verzweifelndem Ansturm gegen die Schranken der menschlichen Erkenntnis zuweilen wie ein Faust der Aufklärung erscheinend. Die Hauptmasse der Schriftsteller jedoch, deren Bekanntschaft Goethe in der väterlichen Bibliothek machte, gehörte der eintönigen Durchschnittslitteratur der Aufklärung an, in welcher der Durchschnittsgeist derselben, wie er vorhin geschildert ward, treu sich spiegelt. Nicht Lessing war da zu finden, nicht dieser gewaltige Geisteskämpfer, in welchem die Aufklärung auch in Deutschland etwas wahrhaft Großes, ein Schritt zur Befreiung des Volkes wurde. Dagegen prangten in schönen Franz-

bänden die Schriftsteller einer älteren Generation, Besser, Canitz, Neukirch, Drollinger, Hagedorn, Gellert, wohl auch Johann Adolf Schlegel, Cramer. Es ist die vorklopstocksche Litteratur, für die Gottsched und die Schweizer Bodmer und Breitinger die gesetzgebenden Theoretiker waren. Gottsched und die Schweizer ja allerdings Gegner, insofern die letzteren durch stärkere Betonung des schöpferischen Genies gegenüber den Regeln sowie der Phantasie und des Gefühls gegenüber dem Verstande und durch Hinweis auf die englische Poesie im Gegensatz zur französischen der deutschen Dichtkunst eine neue Richtung wiesen, ihren Aufschwung vorbereiteten. Aber vor Klopstock erstand auch unter den Schweizern und ihrer Gefolgschaft, abgesehen von dem einen Haller, kein Dichter, der sich über den Durchschnittsgeist der Aufklärung erhoben hätte. Und Goethes Vater scheint ganz im Gottschedschen Geschmack befangen geblieben zu sein. Ihm war Klopstock, der aus der Theorie der Schweizer emporwuchs, kein Dichter und von ausländischer Litteratur enthielt seine Bibliothek nichts Englisches, nur Französisches, französische Klassiker, also die verehrten Vorbilder der Gottschedianer, vor allem Racine und Fénelons didaktischen Roman „Télémaque".

Die Eigentümlichkeiten des geschilderten Durchschnittsgeistes der Aufklärung sind auch die Eigentümlichkeiten dieser für den Rat Goethe mustergültigen Litteratur derselben.

Erstens strenge Regelmäßigkeit, gegründet auf Gesetze, die aus der Vernunft oder aus Meisterwerken der früheren Litteratur abgeleitet und als allgemeingültig aufgestellt waren, so daß sowohl die Individualität des im einzelnen Falle behandelten Gegenstandes als auch das individuelle Genie des einzelnen Dichters diesen abstrakten Gesetzen aufgeopfert werden mußte. Eine steife, kalte, unlebendige Verstandespoesie erwuchs so, eine handwerksmäßige, die jeder glaubte erlernen zu können und nur zu viele bei den Professoren Gottsched und Gellert erlernt haben.

Eine zweite Eigentümlichkeit dieser Poesie, die dem ganzen Leben des Durchschnitts der Gebildeten damals entsprach, ist der durchgehende moralisierende Zug. Man hegte die Ansicht, Hauptzweck jeder Dichtung sei den Menschen zu bessern und zu belehren. Man bevorzugte deshalb nicht nur die didaktischen

Gattungen der Poesie, besonders das Lehrgedicht in Alexandrinern und die Fabel, sondern strebte auch, die nicht didaktischen Gattungen, das Drama, den Roman, selbst das Liebeslied didaktisch zu halten. Und auch hier, wie überall damals im Leben, haftete man am Einzelnen, Kleinlichen. Daß jede Poesie auch moralisch wirken kann, ja muß, insofern sie den Menschen in eine Stimmung versetzt, die ihn zu großen, erhabenen Gedanken, Gesinnungen, Thaten befähigt, unterliegt keinem Zweifel, Schiller hat es bewiesen. Aber damals gingen die Dichter darauf aus, einzelne bestimmte Tugenden mit ihren Versen im Leser und Hörer zu wecken, und zwar solche Tugenden, wie sie damals Mode waren, Philistertugenden; die ganze engherzige Philistermoral der Zeit klingt in dieser Poesie wieder. Und indem ihre Verkündigung den Dichtern die Hauptsache war, verletzten sie die wahren, tieferen Gesetze der Dichtkunst, ihre Poesie war Prosa in Rhythmus und Reim.

Eine dritte Eigentümlichkeit dieser Durchschnittspoesie der deutschen Aufklärung, die mit den beiden erwähnten zusammenhängt, ist die, daß sie oft nicht innerem Drange entsprang, vielmehr durch äußere Veranlassungen hervorgerufen wurde, also Gelegenheitsdichtung in schlechtem Sinn war, gewidmet Personen und Ereignissen, namentlich Hochzeiten, Kindtaufen, Begräbnissen, an denen das Herz des Dichters nicht, höchstens der Magen beteiligt war.

Eine vierte Eigentümlichkeit weist wieder auf das ganze damalige Leben zurück, das Undeutsche dieser Poesie. Die ganze Aufklärung war ja aus der Fremde nach Deutschland importiert. Fremde Gedanken, fremde Sitten, ja auch fremde Sprache und Politik herrschten besonders seit dem dreißigjährigen Krieg in Deutschland. Unser Volk besaß keine Kraft, das Fremde, das ja allerdings zum Teil den Vorzug vor dem Heimischen verdiente, mit diesem organisch zu verschmelzen, es zu nationalisieren. So auch in der Poesie. Seit Opitz hielt es jeder deutsche Dichter für seine Pflicht ausländische Vorbilder nachzuahmen, dies ward ihm geradezu als unerläßliche Vorbedingung des Erfolges eingeschärft. Und seit Gottsched war es besonders die klassische Poesie der Franzosen mit ihrer starren Regelmäßigkeit und ihrem

echt romanischen Wesen, die den deutschen Dichtern als unübertreffliches Muster galt, in der auch Goethes Vater sein Ideal der Dichtung fand.

Die Durchschnittspoesie der deutschen Aufklärung, wie sie eben flüchtig charakterisiert wurde, trat also dem jungen Goethe in der Bibliothek seines Vaters und natürlich auch sonst vor allem nahe, in ähnlicher Weise, wie uns heute in der Kindheit unsere klassische Litteratur hauptsächlich vertraut wird. Die Folge war, daß er in seinen ersten dichterischen Leistungen sich vielfach in denselben Bahnen wie jene Aufklärungslitteratur bewegte, aber auch später, als er seine Sturm- und Drangzeit hinter sich hatte, vielfach in jene Bahnen zurücklenkte. Strenge Regelmäßigkeit, gegründet auf Gesetze, allerdings andere, als die früheren, ward da auch sein Ideal, so sehr, daß zuweilen der Inhalt Nebensache, Hauptsache die Form wurde, z. B. in der „Achilleis" und der „Natürlichen Tochter". So erneuerte sich denn auch später in ihm seines Vaters Vorliebe für die streng stilisierte, verstandesmäßige klassische Poesie der Franzosen, wie die Übersetzungen von Voltaires „Mahomet" und „Tankred" beweisen. Ein moralisierender, pädagogischer Zug geht durch den „Wilhelm Meister", freilich ein großartiger, in ihrem Wesen ist die darin gelehrte Moral himmelweit verschieden von der engherzigen der Aufklärung, auch in der Art, wie sie gelehrt wird, aber daß der Roman moralisch wirken will, hat er doch mit der früheren Aufklärungspoesie gemein. Endlich ist hier zu erinnern an die Menge zum Teil gänzlich wertloser Gelegenheitsdichtungen aus Goethes späterer Zeit, bei denen wir nur die Verschwendung von Kraft und Talent beklagen können.

Gegen den Durchschnittsgeist und die Durchschnittspoesie der deutschen Aufklärung regte sich nun aber, wie vorhin bereits angedeutet wurde, schon seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vereinzelte Opposition von seiten freierer und weiterblickender Geister. Es sind dies die Regungen, die sich immer verstärkend und weiter verbreitend zu Ende der sechziger Jahre unter wesentlicher Mitwirkung Goethes selbst den Sturm und Drang, die in mancher Hinsicht großartigste Periode unserer Kulturgeschichte heraufführten. Man bezeichnet ihn oft, freilich sehr

einfach, aber auch nicht sehr richtig als eine Reaktion gegen die Aufklärung. Nur gegen die Entartung, die Versumpfung der Aufklärung, wie sie in Deutschland die Folge eigentümlicher Verhältnisse war, ist der Sturm und Drang eine Reaktion, eine Revolution, und dann allerdings gegen eine Einseitigkeit der ganzen Aufklärung, gegen das Überwiegen des Verstandes in ihr auf Kosten des Gefühls. Nach andern Seiten ist dagegen der Sturm und Drang geradezu eine Vollendung der Aufklärung, vor allem eine Durchführung der freiheitlichen Tendenzen, die ursprünglich auch in dieser lagen, aber in Deutschland gebrochen waren, namentlich der Tendenz auf Freiheit des Individuums. Heftiger, als in der Aufklärung, revolutionär ungestüm werden in der Sturm- und Drangzeit die Angriffe gegen die Schranken, welche dieser Freiheit durch die Kirche, den Staat, die Gesellschaft, die Wissenschaft gesetzt waren. Wir beobachten diese Steigerung am besten bei Lessing, wenn wir die grimmige Tragik seiner „Emilia Galotti", die dem Stoff nach ein echtes Sturm- und Drangdrama ist, gegen die noch zahme, Vermittlung suchende Satire seiner ersten Lustspiele, des „Freigeistes", der „Juden", des „Jungen Gelehrten" und gegen die maßvolle Freiheitstendenz seines ersten Trauerspielentwurfs „Samuel Henzi" halten. Aber auch an den neuen Fesseln, welche die Aufklärung selbst in Deutschland dem Individuum angelegt hatte, begann man zu rütteln, die Allgemeingültigkeit der aus der reinen Vernunft geschöpften Gesetze in Zweifel zu ziehen. Zunächst auf dem Gebiete der Moral. Eine freiere Lebensauffassung statt der früheren engherzig moralisierenden erhebt schon in den Liebes- und Trinkliedern der Anakreontiker, Gleims, Uzens, Götzens ihre Stimme, freilich noch mit dem ängstlichen Vorbehalt, daß die Sänger in Wirklichkeit nicht so viel Mädchen küßten und so viele Becher leerten, wie in ihrer Poesie. Dann bekennt sich aber Wieland offen und rücksichtslos zum schönen Lebensgenuß, zieht den Schleier vom Sinnlichen der Menschennatur, ironisiert es wohl, erkennt es aber als notwendiges, ununterdrückbares Element des menschlichen Wesens und damit seine Berechtigung an. In Wieland sehen wir diesen Umschwung der Lebensauffassung so recht verkörpert, wenn wir die christlich-platonische

echt romanischen Wesen, die den deutschen Dichtern als unübertreffliches Muster galt, in der auch Goethes Vater sein Ideal der Dichtung fand.

Die Durchschnittspoesie der deutschen Aufklärung, wie sie eben flüchtig charakterisiert wurde, trat also dem jungen Goethe in der Bibliothek seines Vaters und natürlich auch sonst vor allem nahe, in ähnlicher Weise, wie uns heute in der Kindheit unsere klassische Litteratur hauptsächlich vertraut wird. Die Folge war, daß er in seinen ersten dichterischen Leistungen sich vielfach in denselben Bahnen wie jene Aufklärungslitteratur bewegte, aber auch später, als er seine Sturm- und Drangzeit hinter sich hatte, vielfach in jene Bahnen zurücklenkte. Strenge Regelmäßigkeit, gegründet auf Gesetze, allerdings andere, als die früheren, ward da auch sein Ideal, so sehr, daß zuweilen der Inhalt Nebensache, Hauptsache die Form wurde, z. B. in der „Achilleis" und der „Natürlichen Tochter". So erneuerte sich denn auch später in ihm seines Vaters Vorliebe für die streng stilisierte, verstandesmäßige klassische Poesie der Franzosen, wie die Übersetzungen von Voltaires „Mahomet" und „Tankred" beweisen. Ein moralisierender, pädagogischer Zug geht durch den „Wilhelm Meister", freilich ein großartiger, in ihrem Wesen ist die darin gelehrte Moral himmelweit verschieden von der engherzigen der Aufklärung, auch in der Art, wie sie gelehrt wird, aber daß der Roman moralisch wirken will, hat er doch mit der früheren Aufklärungspoesie gemein. Endlich ist hier zu erinnern an die Menge zum Teil gänzlich wertloser Gelegenheitsdichtungen aus Goethes späterer Zeit, bei denen wir nur die Verschwendung von Kraft und Talent beklagen können.

Gegen den Durchschnittsgeist und die Durchschnittspoesie der deutschen Aufklärung regte sich nun aber, wie vorhin bereits angedeutet wurde, schon seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vereinzelte Opposition von seiten freierer und weiterblickender Geister. Es sind dies die Regungen, die sich immer verstärkend und weiter verbreitend zu Ende der sechziger Jahre unter wesentlicher Mitwirkung Goethes selbst den Sturm und Drang, die in mancher Hinsicht großartigste Periode unserer Kulturgeschichte heraufführten. Man bezeichnet ihn oft, freilich sehr

einfach, aber auch nicht sehr richtig als eine Reaktion gegen die Aufklärung. Nur gegen die Entartung, die Versumpfung der Aufklärung, wie sie in Deutschland die Folge eigentümlicher Verhältnisse war, ist der Sturm und Drang eine Reaktion, eine Revolution, und dann allerdings gegen eine Einseitigkeit der ganzen Aufklärung, gegen das Überwiegen des Verstandes in ihr auf Kosten des Gefühls. Nach andern Seiten ist dagegen der Sturm und Drang geradezu eine Vollendung der Aufklärung, vor allem eine Durchführung der freiheitlichen Tendenzen, die ursprünglich auch in dieser lagen, aber in Deutschland gebrochen waren, namentlich der Tendenz auf Freiheit des Individuums. Heftiger, als in der Aufklärung, revolutionär ungestüm werden in der Sturm- und Drangzeit die Angriffe gegen die Schranken, welche dieser Freiheit durch die Kirche, den Staat, die Gesellschaft, die Wissenschaft gesetzt waren. Wir beobachten diese Steigerung am besten bei Lessing, wenn wir die grimmige Tragik seiner „Emilia Galotti", die dem Stoff nach ein echtes Sturm- und Drangdrama ist, gegen die noch zahme, Vermittlung suchende Satire seiner ersten Lustspiele, des „Freigeistes", der „Juden", des „Jungen Gelehrten" und gegen die maßvolle Freiheitstendenz seines ersten Trauerspielentwurfs „Samuel Henzi" halten. Aber auch an den neuen Fesseln, welche die Aufklärung selbst in Deutschland dem Individuum angelegt hatte, begann man zu rütteln, die Allgemeingültigkeit der aus der reinen Vernunft geschöpften Gesetze in Zweifel zu ziehen. Zunächst auf dem Gebiete der Moral. Eine freiere Lebensauffassung statt der früheren engherzig moralisierenden erhebt schon in den Liebes- und Trinkliedern der Anakreontiker, Gleims, Uzens, Götzens ihre Stimme, freilich noch mit dem ängstlichen Vorbehalt, daß die Sänger in Wirklichkeit nicht so viel Mädchen küßten und so viele Becher leerten, wie in ihrer Poesie. Dann bekennt sich aber Wieland offen und rücksichtslos zum schönen Lebensgenuß, zieht den Schleier vom Sinnlichen der Menschennatur, ironisiert es wohl, erkennt es aber als notwendiges, ununterdrückbares Element des menschlichen Wesens und damit seine Berechtigung an. In Wieland sehen wir diesen Umschwung der Lebensauffassung so recht verkörpert, wenn wir die christlich-platonische

Tugendseligkeit seiner ersten Schriften vergleichen mit der heiteren Sinnlichkeit seines „Agathon", seiner „Musarion".

Die tiefere Bedeutung dieser Anerkennung und dieser Verteidigung des Sinnlichen im Menschen liegt in der erwachenden Einsicht, daß der Mensch kein einfaches, sondern ein sehr kompliziertes Wesen sei und daß jedes der verschiedenen Elemente dieses Wesens gleiches Recht habe, sich zu entwickeln und zu bethätigen. Das konnte aber nur geschehen, wenn diese Entwicklung und Bethätigung nicht durch allgemeingültige abstrakte Gesetze gehindert würde, wenn jeder Mensch die volle Freiheit hätte, das zu sein, wozu ihn die Natur angelegt hat. Von hier aus gelangte man zu dem Wahlspruch, der dem Goetheschen Egmont die Liebe der Niederländer gewinnt: Leben und leben lassen, das heißt nicht moralisieren über sich und andere. Manche bedenkliche Erscheinung in Leben und Dichtung hat diese nachsichtige Moral des Sturmes und Dranges gezeitigt, aber immer berührt sie wohlthuender als die hochmütig engherzige Moral des Aufklärungsphilisters und sie mußte an die Stelle dieser treten, damit die Einseitigkeit der Menschen der vorhergehenden Epochen überwunden werde. Nur vermöge einer nachsichtigen Moral konnte die neue Generation das erfüllen, was ihr als erste Pflicht des Menschen erschien, sich voll auszuleben, ganz das zu sein, was man sein kann, alle angeborenen Kräfte, die Totalität des individuellen Wesens zu entwickeln und auszubilden. Dies das höchste, alle übrigen Tendenzen umfassende Ideal des Sturmes und Dranges, sein Menschheits-, sein Humanitätsideal, wie es dem Goetheschen „Faust" zu Grunde liegt.

Eine Rückkehr zur Natur liegt in diesen Forderungen, diesen Idealen. Der Natur wird ein größeres Recht eingeräumt, als den Satzungen der Menschen. Und als nun gleichzeitig in Frankreich Rousseau erklärte, die Kultur verderbe die Menschheit, allein der natürliche Mensch sei der wahre und gute, begeisterte man sich in Deutschland durch diese Theorie in einen Naturkultus hinein, der, wenn er sich auch vielfach zu barem Unsinn, zu widriger Roheit verzerrte, doch gegenüber der Unnatur der früheren Zeiten ein gewaltiger Fortschritt in der kulturellen Entwickelung unseres Volkes war, die Morgenröte der glän-

zendsten Periode, die das geistige Leben Deutschlands bisher aufweist.

Eine kulturgeschichtliche, nicht eine rein litteraturgeschichtliche Bewegung ist nach dem Gesagten der Sturm und Drang mit seinen Vorboten. Am entschiedensten zur Geltung aber gelangte er auf dem Gebiete der Litteratur. Auch hier ist sein Grundprinzip das der Individualität. Individuell, originell soll auch die Poesie sein, die Poesie des einzelnen Dichters ein Ausdruck seines individuellen Wesens, die Poesie eines ganzen Volkes ein Ausdruck des Volksgeistes. Daher der Geniekultus des Sturmes und Dranges und die Forderung einer nationalen Poesie. Und jener Kultus wie diese Forderung ein Kampf gegen allgemeine abstrakte Regeln, die das Genie sich nicht frei entfalten lassen, ein Kampf besonders gegen von ausländischen Mustern abstrahierte Regeln, welche die nationalen Eigentümlichkeiten nicht berücksichtigen, ein Kampf also gegen die Regel- und Nachahmungspoesie der deutschen Aufklärung. Auch diese Bewegung in der Litteratur begann, wie vorhin angedeutet, schon lange vor dem eigentlichen Sturm und Drang, schon bei den Schweizern Bodmer und Breitinger in ihrer Opposition gegen Gottscheds Regeltyrannei. Immer weitere Kreise ergriff dann diese Opposition gegen Gottsched und ihre Zunahme ist gleichbedeutend mit der allmählichen Entwicklung der litterarischen Sturm- und Drangtendenzen. Folgenschwer war hier der Abfall der Bremer Beiträger von Gottsched 1744. Einer von ihnen, Elias Schlegel, verlangte zuerst ein nationales Drama im Gegensatz zu dem französierenden der Gottschedianer. Die völlige Vernichtung Gottscheds bezeichnen dann Lessings Litteraturbriefe (seit 1759), die schon von keinen allgemeingültigen Regeln mehr wissen, jedes Kunstwerk allein nach den ihm innewohnenden Gesetzen beurteilt haben wollten. Hier ward auch zuerst Shakespeares Größe gewürdigt, Shakespeares, der dann für die Stürmer und Dränger trotz oder vielmehr gerade wegen seiner Regellosigkeit das unvergleichliche Ideal eines genialen Dichters wurde.

Als Naturdichter wurde Shakespeare in der Genieperiode verherrlicht. Bemerkt ward schon, die ganze neue Lebensauffassung und -führung bedeute eine Rückkehr zur Natur. Dement-

sprechend erschien auch die Naturpoesie, die Volkspoesie als die höchste. Homer, die Bibel rechnete man dazu und strebte ihr Wesen zu verstehen und in der neuen Poesie wieder aufleben zu lassen. Ferner Ossian, der, allerdings stark modernisiert, 1760 bis 1765 in England durch Macpherson veröffentlicht wurde. Dazu kamen eigentliche Volkslieder, wie Percys „Überbleibsel der alten englischen Poesie" 1765.

Es war epochemachend, daß man diese naturwüchsige Poesie, auf welche die gelehrten Dichter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hochmütig herabgesehen hatten, jetzt — besonders unter dem Einfluß englischer Kritik — wieder würdigen lernte. Manche schiefe Auffassung lief bei der unkritischen Begeisterung mit unter, aber keine Frage: hauptsächlich durch Versenkung in diese Art der Poesie gelangte man endlich wieder zu tieferen, wichtigeren Begriffen vom Wesen der Poesie überhaupt. Das moralisierende Element fehlte in der volkstümlichen Poesie. Indem man sie trotzdem so hoch erhob, erkannte man an, daß jenes Element nicht notwendig zur Poesie gehöre, daß die Poesie nicht in erster Linie zur Besserung und Belehrung der Menschen, sondern um ihrer selbst willen da sei, daß sie vor allem ästhetisch, nicht moralisch zu wirken habe. Wieder ist es Lessing, der diese neue Ansicht klar formulierte, Lessing, den man deshalb ebensogut einen Stürmer und Dränger wie einen Aufklärer nennen kann, weil eben der Sturm und Drang in vielen Beziehungen nur eine Fortsetzung, eine Vollendung der Aufklärung war. In seiner Abhandlung über die Fabel 1759 schränkte er die Moraltendenz auf gewisse kleinere Gattungen der Poesie ein, verbannte sie aber völlig aus den großen, den höchsten Gattungen, aus Epos und Drama, deren ausschließlicher Zweck Darstellung einer Handlung sei.

Mit der richtigeren Erfassung des Wesens dieser großen Gattungen der Poesie begann endlich auch wieder eine energische und erfolgreiche Produktion auf ihrem Gebiete. Für die früheren deutschen Dichter seit Opitz charakteristisch ist die Bevorzugung der kleineren, didaktischen und lyrischen Gattungen der Dichtkunst. Nur in ihnen leisteten sie einigermaßen Erträgliches, nur soweit reichte die Kraft ihres Talentes, das poetische Genie war

schwächlich wie die ganze Zeit, wie ihre ganze Lebensführung. Da trat Klopstock auf mit seinem „Messias". Darin liegt das eigentlich Epochemachende dieses Werkes: es ist die erste deutsche Dichtung der Neuzeit in wahrhaft großem Stil. Und was Klopstock für das Epos, war Lessing für das Drama. Verglichen mit seinen Stücken sind die seiner Vorgänger gar keine Dramen, sind es nur der äußeren Form nach, erst Lessing eroberte für das deutsche Schauspiel wahrhaft dramatische Energie und tragische Kraft. Wieder weist dies auf einen Zug des ganzen Lebens zurück. Kraft regte sich endlich wieder im deutschen Volke, es begann zu erwachen aus dem dumpfen, thatenlosen Schlummer, in den es seit dem dreißigjährigen Kriege gesunken war, man strebte aus dem ruhigen Privatleben hinaus, sehnte sich handelnd einzugreifen in das große, öffentliche Leben. Die kräftige Heldengestalt, die feurigen Heldenthaten Friedrichs des Großen förderten dann diese Stimmung. Da sah man, daß Handeln mehr wirke als Denken und Wissen und Glauben. So bildete sich das Männlichkeitsideal des Sturmes und Dranges heraus, bezeichnet durch das Schlagwort „ein ganzer Kerl", verkörpert vor allem in der Gestalt des Götz von Berlichingen. Nun waren aber die öffentlichen Verhältnisse damals in Deutschland noch nicht dazu angethan, dem Einzelnen die volle Entfaltung der ihn beseelenden Kraft und Handlungsfreudigkeit zu gestatten. So warf sie sich in die Poesie, tobte sich darin aus und so erklären sich zwei Haupteigentümlichkeiten der Sturm- und Drangdichtung: erstens das, wovon ich eben ausging, ihr wesentlich dramatischer Charakter, begründet durch Lessing — das Drama ist die männlichste Gattung der Poesie, sein Inhalt ist Handeln, Kampf —, zweitens aber auch der deutschtümelnde, der patriotische Zug der neuen Dichtung. Denn vornehmlich die Heldenkraft und Heldengröße unserer Vorfahren war es, welche die Begeisterung für die deutsche Vergangenheit weckte. Hermann der Cherusker und der Sieg im Teutoburger Walde bilden einen Hauptstoff der deutschen Dichtung seit den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Sie sind auch der Mittelpunkt von Klopstocks einflußreicher vaterländischer Poesie. Die alte deutsche Heldenkraft wollten er und seine Nachahmer neu im Volke beleben,

dann aber weiter das ganze alte deutsche Wesen, wie man es idealisierend und sehr unhistorisch sich zurechtdichtete, auch das poetische Wesen, den vermeintlich urdeutschen Bardengesang. Mit der Freude an naturwüchsiger Kraft verband sich hier die früher erwähnte Freude an Volkspoesie, aus beiden Wurzeln erwuchs in der Sturm- und Drangperiode der Baum unserer nationalen Dichtung.

Es ist, als vorhin vom Wiedererwachen und von der Rechtfertigung der Sinnlichkeit in Leben und Poesie die Rede war, angedeutet, man sei überhaupt wieder auf die verschiedenen Elemente des menschlichen Wesens aufmerksam geworden und habe ihre Gleichberechtigung erkannt. So machte sich nun auch wieder das Gefühl neben dem Verstand, der in der Aufklärung das Übergewicht hatte, als gleichberechtigte Macht im menschlichen Wesen geltend. Auf religiösem Gebiet im Pietismus, soweit dieser einen Gegensatz zur Aufklärung, zum reinen Vernunftchristentum bildete, im gesellschaftlichen Leben vor allem in eifriger Pflege der Freundschaft. Die Litteraturgeschichte weist seit den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Kreisen befreundeter Schriftsteller auf, in Halle um Lange und Pyra, dann um Gleim, in Leipzig um Gellert, dann um Klopstock, während der eigentlichen Sturm- und Drangzeit den Göttinger Hainbund, in Darmstadt den Kreis um Merck, in Koblenz um Sophie Laroche, in Düsseldorf um die Brüder Jakobi. Wundersam für unsern Geschmack äußert sich in diesen Kreisen das Gefühl, überschwänglich. Die Freunde wurden nicht müde, sich zu umarmen, zu küssen, anzuschwärmen, mit einander zu weinen über ihr Glück wie über ihr Leid, über ihre Tugend wie über ihre Fehler. Dem Wesen der geschlechtlichen Liebe näherte sich dieser Freundschaftskultus, um so mehr, je mehr auch Frauen und Mädchen diesen Kreisen beitraten, die sich dann an dem Umarmen, Küssen und Geküßtwerden mutig und gern beteiligten. Es ist die Krankheit der Empfindsamkeit, zu welcher die wiedererwachte Empfindung ausartete, weil sie durch die unerquicklichen öffentlichen Verhältnisse Deutschlands zu sehr in das Privatleben zurückgedrängt, zu tief in sich selbst zurückgeworfen wurde. Eine Krankheit, die dann tödlich wurde im Wertherfieber.

Innerhalb der pietistischen und der empfindsamen Schriftstellerkreise nun geschah die Rückkehr des Gefühls auch in die Poesie, besonders bei den Halleschen Pietisten Lange und Pyra, bei Gleim und den übrigen Anakreontikern und bei Klopstock. Religion und Freundschaft waren die beiden Themen, in deren Behandlung die deutsche Poesie zuerst wieder einen originellen, tieferen Gehalt gewann und einen höheren Flug nahm, weil da eben Gefühlskräfte neben dem Verstand schöpferisch thätig waren. Natürlich, daß das Gefühl auch im poetischen Ausdruck oft empfindsam, überschwänglich, für unsere Begriffe ungesund war. In der Liebeslyrik singt Klopstock nur selten das wirkliche Liebesleben: die künftige Geliebte, also ein Idealmädchen, das Wiedersehen mit der Geliebten im Jenseits — diese und ähnliche übersinnliche Themen liegen ihm am nächsten. In der Freundschaftslyrik feiert er wohl einmal ein Trinkgelage, die Gefühlserregung durch den Wein äußert sich aber darin, daß er sich vorstellt, wie einer seiner Freunde nach dem andern stirbt. Alle Grenzen der sinnlichen Welt überfliegt dann das Gefühl in seiner religiösen und metaphysischen Lyrik und den lyrischen Stellen des „Messias". Ein anderer Fehler des Gefühls in der Lyrik Klopstocks und seiner Zeitgenossen ist, daß es sich oft nicht unmittelbar äußert, sondern reflektiert vom Verstande, daß also die Verstandespoesie der Aufklärung noch nicht völlig überwunden ist. Aber ein Anfang war doch gemacht und bei Klopstock trotz aller Mängel doch ein großartiger Anfang. Das Ganze seiner Poesie ist doch nicht Werk des Verstandes, sondern die Geburt eines vollen Herzens, eines tiefen Gefühls und einer glühenden Phantasie. Neben Tönen, die uns in ihrer Empfindsamkeit schwächlich erscheinen und uns kalt lassen, erklingen andere, aus denen wahre, tief empfundene Leidenschaft uns umbraust und erwärmt. Leidenschaft — das ist es, was Klopstock der deutschen Poesie wiedergegeben hat, Leidenschaft, die nur vorhanden ist, wo das Gefühl und die Phantasie dichten, nicht der kalte Verstand. Und Leidenschaft wurde nun eine Hauptforderung, die der Sturm und Drang an die Poesie stellte, eine Forderung, die sich berührt mit der Forderung der Kraft und die man, wie diese, wieder besonders erfüllt sah in der Volkspoesie.

In die zuletzt geschilderte Bewegung des deutschen Geisteslebens wuchs nun der junge Goethe hinein und that dann das meiste dazu, daß sie als Sturm und Drang für einige Zeit die Herrschaft in der Litteratur gewann. Durch Herder besonders, der in seinen ersten Schriften die eben besprochenen Sturm- und Drangtendenzen alle zusammenfaßte, wurden dieselben Eigentum unseres Dichters. Darauf komme ich später zurück. Aber das war nur der letzte bestimmende äußere Einfluß. Die Hauptsache ist doch die angeborene Natur, die Goethe in die Richtung des Sturmes und Dranges trieb, und dazu kommt vieles in seiner Umgebung lange vor der Berührung mit Herder, was die angeborene Neigung in ihm verstärkte.

Goethes Mutter ist hier vor allem wichtig, in demselben Grade eine Vertreterin der zuletzt geschilderten jüngeren Richtung des deutschen Geisteslebens wie der Vater ein Vertreter der älteren. Goethes Mutter, die größte und treuste Verehrerin, die der Dichter in seinem Leben gefunden hat. „Ich war achtzehn Jahre alt", erzählte die Greisin der Bettina von Arnim, „als ich ihn gebar. Er kam wie tot ohne Lebenszeichen zur Welt und wir zweifelten, daß er das Licht sehen würde. Seine Großmutter stand hinter meinem Bett, und als er zuerst die Augen aufschlug, rief sie hervor: ‚Elisabeth, er lebt!' Da erwachte mein mütterliches Herz und lebte seitdem in fortwährender Begeisterung bis zu dieser Stunde."

Aus den Mitteilungen der Bettina in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" und aus der Schilderung in „Dichtung und Wahrheit" hauptsächlich kannten wir früher die Mutter des Dichters. Ein genaueres Bild von ihrem Wesen, als aus jenen beiden Kunstwerken, die als solche nicht den Wert unbedingt zuverlässiger geschichtlicher Urkunden haben, vermögen wir uns seit kurzem zu machen aus den im Weimarer Goethe-Archiv gefundenen Briefen der originellen Frau, aus denen ihre Eigenart unmittelbar, unverhüllt, ungefärbt zu uns spricht.*)

*) Veröffentlicht in den Schriften der Goethe-Gesellschaft 1. (Briefe von Goethes Mutter an die Herzogin Amalia, 1885) und 4. (Briefe von Goethes Mutter an ihren Sohn, Christian und August von Goethe, 1887).

Als die ewig junge Frau Rat steht Elisabeth, die Tochter des Stadtschultheißen Textor, neben ihrem früh alternden Gatten, ein frisches, oft mutwilliges Naturkind, mit einem gesunden Menschenverstand begabt, der auch vor derbem Ausdruck nicht zurückscheute. Die Sprache ihrer Briefe hat das Naturwüchsige des Sturm- und Drangstils, sie ähnelt der Schreibweise des Sohnes in seinen Jugendbriefen. Eine unverwüstliche Lebensfreude beseelte die für alles Schöne und Gute in der Welt empfängliche Frau und erhielt sich durch alle Leiden hindurch, die auch ihr nicht erspart blieben, jener für die neue Zeit charakteristische Trieb, sich voll auszuleben. Fast jeder ihrer Briefe enthält für ihre Lebensanschauung bezeichnende Stellen, nur eine sei angeführt (Br. an die Herzogin Amalie S. 84): „In dieser Werckeltagswelt kan mann freylich nicht alles beysammen haben, und ein jeder muß schon mit seinem Looß zufrieden seyn — den mit murren und knurren bringts niemand um ein Haar weiter, und das Schickſahl dreht seine Maschine, ob wir lachen o. greinen — Darum wollen wirs mit unserm bißgen Leben auch noch gantz gut betreiben, uns ohne die größte Noth keinen trüben Tag machen — hübsch in Zucht und Ehren lustig seyn — ins Freytags und Mittwochs Concert gehen — und sonst den Winter über manchen Gespaß haben." Das klingt ganz ähnlich wie das „Leben und lebenlassen" im „Egmont" und zeigt einen herzerfreuenden Gegensatz zur moralisierenden Lebensauffassung des Aufklärungsphilisters. „Niemanden zu bemoralisieren" spricht die Frau Rat denn auch als ihren Grundsatz aus. Wie sich selbst nicht, so bemoralisierte sie vor allem auch nicht ihren Sohn, sie war mehr dessen schwesterliche Gespielin, die Bewundrerin seiner dummen Streiche als die strenge Mutter. Bezeichnend ist die Geschichte, wie der kleine Wolfgang einmal zur Belustigung der Nachbarn alles Geschirr durch das Fenster auf die Straße geworfen hatte und noch herzlich mit den Leuten darüber lachte, als die Mutter aus der Kirche heimkehrte und in das Gelächter fröhlich mit einstimmte. Den schärfsten Gegensatz bildet sie in dieser Beziehung zu ihrem

Beide Briefsammlungen sind schon in Erich Schmidts Aufsatz und Heinemanns Monographie über Goethes Mutter (vgl. S. 4 Anm.) benutzt.

Gatten, dessen Erziehungssucht sich auf sie selber während der ersten Jahre der Ehe erstreckte. Keine große Bedeutung legte sie der Erziehung für die Entwicklung des Menschen bei, sie huldigte dem Grundsatz, daß man möglichst ungehindert die Natur in den Kindern walten lasse. Ohne Zweifel eine Erinnerung Goethes an die Art der Erziehung, die er seitens der Mutter genoß, sind die Bemerkungen der Olimpia in „Erwin und Elmire" über Kindererziehung. Da heißt es: „Die besten, die ich unter unserm Geschlecht habe kennen gelernt, waren eben die, auf deren Erziehung man am wenigsten gewendet hatte", da wird gegen Unterdrückung der Natur, gegen französische Gouvernanten, gegen das „verfluchte Zeug", die „Firlfanzerei" von Kenntnissen geeifert und Freiheit und Freude als das Recht der Kinder und als die gedeihlichste Atmosphäre für sie in Anspruch genommen. Von solchen ganz sturm- und drangmäßigen Ideen geleitet, nahm Frau Elisabeth nicht selten für ihre Kinder Partei gegen den pedantischen Vater. Auch sonst mußte sie oft mit ihrer heiteren Beweglichkeit und Liebenswürdigkeit der starren Unbeugsamkeit des kaiserlichen Rates das Gegengewicht halten, mußte wieder gut machen, was diese verdorben hatte, ich erinnere nur an die von Gutzkow dramatisierte Episode vom Königslieutenant Thorane.

Neben ihrem leichten Sinn besaß sie aber ein warmes, tiefes Gefühl und eine leicht erregbare Einbildungskraft, also Eigenschaften, die auch den nüchternen Verstandesmenschen der Aufklärung abgingen und durch deren Bethätigung sie früh den Dichtergeist in ihrem Sohn weckte. Huldigte der Vater auch in der Religion der Aufklärung, bekannte sich zu deren Rationalismus, so stand dagegen die Mutter dem Pietismus nahe und zwar der Form, die ihm der Graf Zinzendorf in seiner Herrnhuter Brüdergemeinde gegeben hatte. Gleich allen den Geistern, die damals über die erstarrende Kultur der Aufklärung hinausstrebten und so den Sturm und Drang vorbereiteten, hatte sie das Bedürfnis eines innigeren, mehr im Gefühl begründeten Verhältnisses zu Gott, als es das nüchterne Vernunftchristentum gewährte, und sie fand dieses Bedürfnis befriedigt in der herrnhutisch gesinnten Gemeinde der „Stillen im Lande", deren Mittelpunkt ihre Freundin und Verwandte, Fräulein von Klet-

tenberg, die schöne Seele des „Wilhelm Meister", bildete. Die religiöse Stimmung also ward dem Knaben durch die Mutter vertraut, welche für die Entwicklung einer neuen Poesie in Deutschland, deren größter Vertreter er selber werden sollte, die allerhöchste Bedeutung hat. Dieselbe Wichtigkeit, wie das Gefühlsleben der Mutter, hatte für den werdenden Dichter die Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft. Ihre bekannten Märchenerzählungen, denen der Knabe mit weitgeöffneten Augen, raschen Atemzügen und offenem Munde lauschte, waren eine Schulung seiner Phantasie. Ebenso der Aberglaube und ein mystischer Zug, die in ihrer Familie erblich waren. Der alte Stadtschultheiß Textor stand in dem Rufe, die Gabe der Ahnung und Weissagung zu besitzen, einen „Träumenden und Traumdeuter" nennt ihn Bettina. Auch seine Frau, die Mutter der Frau Rat, und eine seiner Töchter, wußten von Träumen, die in Erfüllung gegangen, und Ahnungen zu erzählen und die Frau Rat selbst meinte von solchen Vorbedeutungen: „Wenn mans auch nicht glaubt, so braucht mans deswegen doch nicht zu verachten."*) Einen schroffen Gegensatz bildete solches mystische Wesen zum Rationalismus der Aufklärung. Früh ward dadurch, wie durch die Märchenerzählungen der Mutter, die Phantasie des Dichters aus der alltäglichen Wirklichkeit in ein poetisches Wunderland gelockt. In die Geheimnisse des Lebens und der Natur blickte schon der Knabe. Die Vorliebe für die Dämmerung begleitete ihn von da durch seine Jugend und Mystisches enthalten ja nicht nur seine ersten, sondern auch noch manche der späteren Dichtungen.

Wie bei Goethes Vater entsprachen bei der Frau Rat ihrem Wesen ihre litterarischen Neigungen. Den Gefühlsdichtern gehörten sie, vor allem Klopstock. Für ihn begeisterte sich deshalb unter dem Einfluß der Mutter auch früh der junge Wolfgang. Man denke an die Scene zu Ende des zweiten Buches

*) Vgl. D. u. W. I S. 34—35 und die „Aristeia der Mutter", gefunden im Goethe-Archiv, abgedruckt in der Weimarer Ausg. I Bd. 29 S. 231 ff. Letztere der Entwurf einer Verherrlichung der Mutter, ursprünglich für das 18. Buch von D. u. W. bestimmt.

von „Dichtung und Wahrheit", wo er und seine Schwester Cornelie das Gespräch zwischen Satan und Adramelech aus dem „Messias" hinter dem Ofen deklamieren, während der Vater gerade rasiert wird, und wo bei einem allzu heftigen Gefühlsausbruch der Cornelie der erschrockene Barbier dem kaiserlichen Rat das Seifenbecken in die Brust gießt. Durch Klopstock war das Interesse an der Bibel neu in Deutschland geweckt worden. Sie war auch für die tief religiös gestimmte Frau Rat neben Klopstock eine Lieblingslektüre. In biblischen Ausdrücken und Wendungen bewegt sie sich mit Vorliebe in ihren Briefen. Biblische Elemente in Fülle enthält ebenso die Dichtung und der Stil ihres Sohnes. Daß dieser schon in früher Kindheit unter dem Einfluß der Mutter, wie in Klopstock, so in die Bibel mit ungewöhnlicher Energie der Empfindung und der Phantasie sich vertiefte, deutet er selbst an durch den Abriß der Anfänge der biblischen Geschichte, den er im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit" der Schilderung seiner ersten Entwickelung einfügte. Außer für Klopstock und die Bibel schwärmte die Frau Rat für volkstümliche Litteratur; auch dies, wie wir schon sahen, charakteristisch für die Generation des Sturmes und Dranges. Und von der Mutter wohl angeregt, kaufte sich Goethe schon als Knabe löschpapierne Volksbücher in dem Buchhändlerladen am Dom, bereitete so schon hier den Boden für Herders Ideen und stieg zu der Quelle seiner gewaltigsten Dichtung, der gewaltigsten Dichtung des ganzen Sturmes und Dranges, des „Faust".

Auch das echt Deutsche im Wesen der Frau Rat verrät sich in ihren Neigungen zur volkstümlichen Litteratur, die sich ja allein in Deutschland vom Fremdländischen frei gehalten hatte. Sie selbst bekennt sich in ihren Briefen öfter zum Deutschtum oder, wie sie es nennt, zu „vaterländischem Pradiodismus", und sicher wieder aus ihrem Sinne gesprochen ist es, wenn die Olimpia in „Erwin und Elmire" die Steifheit, Unnatur und Albernheit der französischen Bildung, wie sie damals in Deutschland für fein galt, derb verspottet. Auch dies natürlich wichtig für den Verfasser des „Götz".

In Vater und Mutter also traten dem Knaben die beiden einander entgegengesetzten Richtungen des geistigen Lebens seiner

Zeit nahe, die durch die Namen Aufklärung und Sturm und Drang am kürzesten bezeichnet werden. Aber auch sonst geschah dies in der Umgebung seiner Kindheit und so ward durch solche entgegengesetzte Einflüsse früh der Grund gelegt zu der Größe des spätern, des klassischen Goethe, die mit ihrer harmonischen Vielseitigkeit wesentlich in der Vermittlung jener beiden entgegengesetzten Richtungen beruht.

Schon vermöge seiner Nationalität, als Mitteldeutscher war er zu solcher Vermittlung besonders berufen. Denn im allgemeinen darf man doch sagen, daß im Norden Deutschlands der Verstand, im Süden das Gefühl vorherrscht. Einen Beweis dafür liefert die Thatsache, daß die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrem Überwiegen des Verstandes und dessen einseitigem Kultus fast ausschließlich in Norddeutschland, vor allem in Berlin ihre Stätte hatte. Wenn aber jene Behauptung im allgemeinen richtig ist, so erscheinen die Mitteldeutschen besonders geeignet, die beiden entgegengesetzten Elemente, Verstand und Gefühl, in ihrem Wesen zu vereinigen und so erscheint es nach dieser Seite als kein Zufall, daß ein in Mitteldeutschland geborener Dichter die beiden Richtungen des deutschen Geisteslebens, von denen die eine vornehmlich im Verstand, die andere im Gefühl ihren Ursprung und ihre leitende Kraft hatte, im Ganzen seines Wesens und seiner Wirksamkeit zur Versöhnung geführt hat. Und nicht nur durch den Ort seiner Geburt war Goethe Mitteldeutscher, auch vermöge der Herkunft seiner Eltern. Denn des Vaters Geschlecht war ein norddeutsches, noch der Großvater des Dichters väterlicherseits war in Thüringen geboren. Die Familie der Mutter stammte aus Württemberg, noch ihr Großvater war von Geburt Süddeutscher. So war Goethe auch durch die Mischung von norddeutschem und süddeutschem Blut in die Mitte zwischen den Norden und Süden gestellt.

Des Dichters Heimat ist noch in anderer Weise wichtig für die Entwicklung seines Wesens nach verschiedenen Seiten und damit zu einer solchen Totalität, wie sie im Sturm und Drang das Ideal für die Entwicklung des Individuums wurde.

Ein Hauptkennzeichen der Sturm- und Drangperiode ist die energische Vertiefung in das vielgestaltige Wesen des Menschen

und der Gesellschaft, aus welcher die kräftig realistische Zeichnung der Charaktere und der sozialen Verhältnisse in der neuen Dichtung entsprang. Menschen und Verhältnisse kennen zu lernen, hatte der Knabe in Frankfurt reiche Gelegenheit. Er hatte mehr freie Zeit als andere Kinder, weil er keine öffentliche Schule besuchte, sondern vom Vater und Privatlehrern unterrichtet wurde. Dazu kamen 1755 der Umbau des väterlichen Hauses und 1759 die französische Einquartierung, beides Ereignisse, die den Eltern die strenge Beaufsichtigung der Kinder unmöglich machten und diesen willkommene Freiheit boten, in der Stadt umherzustreifen. „Um diese Zeit war es eigentlich, daß ich meine Vaterstadt zuerst gewahr wurde," schreibt Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (I S. 13) mit Bezug auf das erste Ereignis. Und nun war es ein reges, großes Leben, das ihn da umwogte. Es waren nicht nur die von Goethe selbst so anschaulich geschilderten Messen, es war auch die natürliche Lage der Stadt, im Mittelpunkte Deutschlands, am Kreuzungspunkt großer Verkehrsstraßen, die damals so gut wie heute noch viele Fremde und darunter bedeutende Männer hinzog. Und als Enkel des höchsten Beamten der Stadt hatte Goethe vielfach Gelegenheit, solche Männer auf ihrer Durchreise zu sehen. Auch in der Einwohnerschaft Frankfurts selbst trat ihm die Mannigfaltigkeit der Menschennatur nahe. Zunächst in einigen Originalen, Männern, die sich mit dem öffentlichen Leben der Stadt nicht befreunden konnten und sich mißmutig in ihre Individualität einspannen. Goethe schildert sie am Schluß des vierten Buches von „Dichtung und Wahrheit", und manche Gestalten seiner späteren Werke haben die Urbilder in ihnen. Auch abgesehen davon, daß sie ihm die Mannigfaltigkeit des menschlichen Wesens verkörperten, waren sie nach verschiedenen Seiten wichtig für seine Entwicklung, so der Schöff Olenschlager, der unter des Jünglings Augen seine Erläuterung der goldenen Bulle schrieb, für sein Vertrautwerden mit der deutschen Vergangenheit, und der Hofrat Hüsgen, ein arger Skeptiker und Pessimist, für seine Stellung zur Religion. Was die letztere betrifft, so lehrt uns ein rascher Rückblick, daß auch die erste religiöse Entwicklung Goethes unter entgegengesetzten Einflüssen geschah. Durch den Vater auf den Rationalismus der Aufklärung hingewiesen, ward

der Knabe durch Hüsgen, der seine skeptische Unzufriedenheit von der Welt und den Menschen auch auf den lieben Gott ausdehnte, der „auch in Gott Fehler entdeckte", in der Kritik der christlichen Dogmen, im verstandesmäßigen Zweifel an ihrer Wahrheit und Verbindlichkeit noch ein gut Stück weiter getrieben. Auf der anderen Seite sahen wir ihn dagegen durch die Mutter in die mystisch gläubige Gefühlsreligion des Pietismus hineingezogen und dieselbe religiöse Stimmung ward ihm auch wieder in einem älteren Mann, den er oft sah, verehrungswürdig, in dem Darmstädter Legationsrat Friedrich Karl von Moser, der wie die Mutter im Kreise der Klettenberg verkehrte und in Klopstockschem Geist religiöse Lieder und Psalmen sowie ein prosaisches Heldengedicht „Daniel in der Löwengrube" verfaßte. Daß die genannten und andere so viel ältere Männer den Knaben ihres Umgangs würdigten, ist ein Zeugnis für dessen frühe Reife und für die Liebenswürdigkeit seines Wesens. Diese Eigenschaften, das Vertrauen, die Beliebtheit, die er ihretwegen überall genoß, verschafften ihm auch früh Einblick in die sonstigen Verhältnisse der Frankfurter Gesellschaft, in die Sittenlosigkeit der adligen Geschlechter, in das engherzige Philistertum des Bürgerstandes, ja in das Leben noch niedrigerer Klassen, wie das vielbesprochene Verhältnis zu dem Frankfurter Gretchen und ihren moralisch nicht ganz sauberen Freunden beweist. Ein etwas altkluger Pessimismus war die Folge so zeitiger Erfahrungen, aber auch eine frühe Vertrautheit mit den Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens und Herzens, welche die rasche Entwicklung seiner Dichtung im höchsten Grade begünstigte und zwar in der Richtung der Sturm- und Drangpoesie, das heißt einer Poesie, die den Menschen darstellen wollte, wie er ist, in der Mannigfaltigkeit seiner Natur, nicht zurechtgemacht nach bestimmten moralischen Prinzipien.

Sehr nahe trat dem jungen Goethe auch in Frankfurt schon die Menschengattung, die so recht eigentlich den Beruf hat, einem Dichter sein poetisches Talent zum Bewußtsein zu bringen, die Mädchen. Die Freundinnen seiner Schwester Cornelie waren auch die seinen. Nicht müde wird er in den Briefen an

die Schwester aus Leipzig die „Mädgen*) seiner Stadt" grüßen zu lassen. Und zwar immer in der Mehrzahl. Vielseitig und flott — das sehen wir jetzt aus diesen Briefen — war schon das Liebesleben des Knaben. Charitas Meixner, „das liebe Mädgen, die Runckel", „Schmitelgen und Runckelgen" und andere muß die Schwester in seinem Namen küssen. Die Briefe verraten auch, daß Goethes Stellung in diesem Mädchenkreis eine doppelseitige war. Zugleich als Mentor und als Liebhaber seiner Freundinnen geberdete er sich, bemühte sich abwechselnd, sie zu bilden und sie zu küssen. Jenes mag auf die moralisierende Richtung der älteren, dieses auf die genußfreudige Stimmung der jüngeren Generation weisen. Aufklärungs- und Sturm- und Drangtendenzen hätten wir so auch hier nebeneinander im Wesen des jungen Goethe. Ein echtes Sturm- und Drangverhältnis aber ist das eben schon einmal erwähnte zum Frankfurter Gretchen. Denn es ist eine Liebe zu einem Mädchen, das gesellschaftlich tief unter ihm stand, zu einem Mädchen aus dem Volke. Noch mehrmals kehrt eine derartige Liebe in Goethes Leben wieder und seine Dichtung verdankt ihr die anmutigsten und rührendsten ihrer Gestalten und ihre ergreifendste Tragik. Etwas Revolutionäres liegt in solcher Liebe, in solcher Nichtbeachtung des Standesunterschiedes, in solcher Emanzipation der Empfindung von den konventionellen Vorurteilen der Gesellschaft. Auch darin zeigt sich Goethe beeinflußt von der Sinnesart seiner Familie, besonders der mütterlichen. Ein schlichter Bürger blieb der Großvater Textor, auch nachdem er zu der höchsten Würde der Stadt aufgestiegen war, er verkehrte nicht mit den Patriziern, aus Prinzip beobachtete er in seiner Lebensweise einen gewissen Gegensatz zu ihnen und im Bürgerstolz lehnte er den Adel ab, den Kaiser Karl VII. ihm anbot. Schlicht bürgerlich war von solchem Vater des Dichters Mutter erzogen, auch sie kannte nur den Stolz gegen höhere, nicht gegen niedrigere Stände, wieder spricht sie aus der Olimpia in „Erwin und Elmire", wo diese

*) Bei der Anführung von Stellen aus den Briefen und Werken des jungen Goethe behalte ich die originale Orthographie bei, nur nicht immer das ſſ für ß. Die Interpunktion ändere ich oft, um das Verständnis zu erleichtern.

rühmend als einen Vorzug hervorhebt, daß sie als Mädchen mit Kindern von geringem Stand „sich vermengt" habe. Zugleich haben wir es aber bei einem Verhältnis wie dem des jungen Goethe zu Gretchen, bei einer solchen Liebe zu einem Mädchen niedrigeren Standes mit einem Zuge der Zeit, der Revolutionsperiode des Sturmes und Dranges zu thun. Häufig ist eine derartige Liebe auch im Leben der übrigen Stürmer und Dränger und geradezu typisch in der Sturm- und Drangdichtung, am meisten revolutionär und zu herbster Tragik gestaltet in Schillers „Kabale und Liebe". Der Drang der jungen Generation nach persönlicher Freiheit bethätigt sich in solcher Auflehnung gegen die konventionelle Beschränkung der individuellen Empfindung und zugleich ihr leidenschaftlicher Zug zur Natur. Unverfälschte Natur fanden die jungen Rousseauschwärmer, wie sie sie in der Volkspoesie gegenüber der Kunstdichtung bewunderten, so auch in den Mädchen aus dem Volke mehr, als bei den gebildeten, oft überbildeten Töchtern der höheren Stände. Natürliche Anmut im Gegensatz zu angelernter Feinheit blieb lange Goethes weibliches Ideal, poetisch verkörpert im Gretchen seines „Faust", im Clärchen seines „Egmont". Für diese rührenden, unvergleichlich schönen Frauengestalten war das Frankfurter Gretchen das erste lebende Vorbild. Darin liegt seine große Bedeutung für die Entwicklung des Dichters. Gleichgültig dagegen ist es für diese, wer das Gretchen in Wirklichkeit war. Wichtiger als der Streit darüber, der zwischen Düntzer und Scherer entbrannte, ist der andere, was in der Erzählung dieser Liebesgeschichte in „Dichtung und Wahrheit", die sich kunstvoll und anmutig mit der Schilderung der Kaiserkrönung verschlingt, historisch, was erfunden ist. Das scheinen mir Düntzer und Scherer überzeugend gegen Gödeke bewiesen zu haben, daß eine thatsächliche Grundlage der Erzählung vorhanden war, aber ebenso sicher scheint es mir, daß die Schilderung des Frankfurter Gretchens in „Dichtung und Wahrheit" keine ganz geschichtlich treue, sondern durch das Gretchen im „Faust" beeinflußt ist. Wir haben hier eine der vielen Stellen der Biographie, die ihren Titel erklären, wo Dichtung und Wahrheit sich nicht genau scheiden lassen. Tragikomisch endigte das Verhältnis zu Gretchen.

Ihre Freunde wurden böser Mystifikationen und der Geldunterschlagung angeklagt und auch Goethe ward in die Untersuchung hineingezogen, aber gerettet durch Gretchens Aussage, daß sie ihn immer nur als Kind angesehen und behandelt habe. Eine Art der Freisprechung, die dem angehenden Dichter eine so niederschmetternde Verurteilung war, daß er sich sofort von seiner Leidenschaft geheilt fühlte.

Erwähnt ward eben die Kaiserkrönung; es ist die Josephs II. 1764, im fünften Buch von „Dichtung und Wahrheit" so meisterhaft geschildert. Die alte Pracht und Herrlichkeit des deutschen Reiches wurde bei diesem Ereignis vor den Augen des jungen Dichters lebendig. Aber auch sonst ward er überall in Frankfurt, durch alte Gebäude und alte Gebräuche an die große und poesieumwobene Vergangenheit seines Vaterlandes erinnert.*) Indem er sie mit der gegenwärtigen Schwäche und Lächerlichkeit der deutschen Zustände verglich, erwachte in ihm jene Bewunderung der deutschen Vergangenheit, die als charakteristisch für den ganzen Sturm und Drang schon erwähnt, der Dichtung desselben ihr nationales Gepräge verlieh und in Goethes „Götz" ihren gewaltigsten Ausdruck fand.

Etwas bewunderte der junge Goethe aber auch in der deutschen Gegenwart: Friedrich den Großen und seine Thaten im siebenjährigen Krieg. Noch in den Kampfscenen der Reichstruppen im „Götz" wirkt wohl der gewaltige Eindruck nach, den die Schlacht bei Roßbach auf den Knaben machte. Die Heldenkraft des großen Preußenkönigs steht nun auch, wie erwähnt, in Beziehung zur Entwicklung des Sturmes und Dranges. Sonst aber war ja Friedrich der Fürst der Aufklärung; dazu stimmt es auch, daß Goethes Vater zur „fritzisch" gesinnten Partei der Frankfurter Bürgerschaft gehörte. So trat, wie in seinem Vater, auch in seinem Lieblingshelden der Geist der Aufklärung dem Knaben Goethe nahe und zwar speziell der Geist der französischen Bildung. Willig beugte sich der Sieger von Roßbach vor dem

*) Die Schriften, die über Frankfurt, Goethes Vaterhaus und anderes für des Dichters Jugend Wichtige unterrichten, sind zusammengestellt in „Dichtung und Wahrheit" I S. 203—204.

Geiste des Volkes, das vor seinen Waffen in wilder Flucht auseinander stob.

Auch der junge Goethe faßte früh, hier im Gegensatz zur Mutter, eine Vorliebe für die französische Sprache, in der er noch in Leipzig gern schrieb und auch dichtete. Verstärkt ward seine Neigung zur französischen Bildung durch das französische Theater, das während der Besetzung Frankfurts durch die Franzosen 1759 dort Vorstellungen gab. Sein Sinn für die dramatische Kunst überhaupt war früh geweckt durch das Puppentheater, das die Großmutter den Kindern geschenkt hatte und das in der Puppenspielgeschichte zu Anfang des „Wilhelm Meister" seine litterarische Verewigung gefunden hat. Im französischen Theater lernte er nun Racine, Corneille, Molière, auch französische Schäferspiele kennen. Die Nachwirkungen liegen in seinen ersten dramatischen Stücken, der „Laune des Verliebten" und den „Mitschuldigen" zu Tage. Beim Schöffen Olenschlager spielten die Kinder des Goetheschen Hauses selbst Komödie, Racines „Britannicus" und Elias Schlegels „Canut".

Neben solchen Dramen im Geschmack des französischen Klassicismus, wie sie Gottscheds Theorie entsprachen, ward dem Knaben aber auch die neuere Richtung der französischen Dramatik bekannt, in welcher unter starkem Einfluß englischer Litteratur das Bürgertum zu größerer Geltung kam, und der Rückweg zur Natur gesucht wurde, die rührenden Lustspiele von Destouches, Marivaux, La Chaussée und die rührenden Schauspiele Diderots, der in so vielen Zügen dem deutschen Sturm und Drang verwandt ist. Auch von der Tragödie englischen Geschmacks, dem bürgerlichen Trauerspiel in Prosa, wie es damals gegen die alten Helden- und Fürstentragödien in Alexandrinern aufkam, ward schon der Knabe berührt. Er sah z. B. Lillos „Kaufmann von London" und Lessings „Miß Sara Sampson". Dazu kamen endlich Dramen im volkstümlich deutschen, mit dem englischen vielfach zusammenstimmenden Geschmack. In ihm gehalten war des Knaben Lieblingsstück auf dem Puppentheater „Goliath und David". Während der Meßzeiten in Frankfurt brachten deutsche Wandertruppen Haupt- und Staatsaktionen, in denen Shakespearesche und deutsch-volkstümliche Elemente

fortlebten, und auch den echt volksmäßigen, von Gottsched geächteten Hanswurst. So lernte der junge Dichter das kennen, was dem herrschenden Geschmack damals für „unregelmäßig" im Drama galt, und es erregte sein besonderes Wohlgefallen. Als ein wichtiges Stück Goethescher Selbstbiographie kommt hier in Betracht, was Wilhelm Meister der Marianne von seinen ersten Beziehungen zur Schauspielkunst erzählt. Wilhelm Meister deutet da eine gewisse Auflehnung gegen das „regelmäßige" Drama an. Er meint, er und seine Freunde hätten sich nicht wenig gedünkt, als sie bei ihren ersten tragischen Versuchen „der Höhe des Standes, der Vortrefflichkeit der Charaktere durch Steifheit und Affektation" sich zu nähern suchten, „allein vollkommen glücklich waren wir nur, wenn wir recht rasen, mit den Füßen stampfen und uns wohl gar vor Wut und Verzweiflung auf die Erde werfen durften."*) Solche naturalistische Leidenschaftlichkeit war dem gemessenen klassischen Drama der Franzosen fremd und deshalb in den Augen der Gottschedianer eine Verletzung der Würde des Theaters. Dagegen ward sie die Seele der Sturm- und Drangdramatik, in welcher der freiere und derbere englische Geschmack im Zusammenhang mit dem volkstümlich deutschen der herrschende wurde, während die Nachahmung der französischen klassischen Dramatik durch Gottsched und seine Anhänger der älteren Litteratur der Aufklärung angehörte.

Auch auf diesem Gebiete also berührten nach dem Gesagten die in der Zeit mit einander ringenden Gegensätze früh den jungen Goethe. Man sieht aber, es überwiegen doch die Momente, die zum Sturm und Drang hintrieben, wenn nicht an Menge, so sicher an Kraft und Nachhaltigkeit der Wirkung auf den jungen Dichter, weil in seinem eignen, angeborenen Wesen ihnen mehr entgegenkam, als den entgegengesetzten Anregungen von seiten der älteren Periode der deutschen Kultur.

Angeboren war ihm auch die Liebe zur Natur, wieder eine Eigenschaft, die im ganzen Sturm und Drang eine große Rolle spielt. Und auch sie fand schon in seiner Kindheit reiche Nahrung. Von dem sogenannten Gartenzimmer des väterlichen

*) Vgl. im „Wilhelm Meister" (G.'s W. Bd. 17) besonders S. 39. 45.

Hauses blickte er mit sehnsüchtiger Ahnung über Gärten und Stadtwälle in die weite Ebene hinaus und zum fernen blauen Gebirge. Eine Träumerei, deren Bedeutung für den werdenden Dichter durch die Festigkeit, mit der sie in seiner Erinnerung haftete, bezeugt ist. Als wirkungsvolles Motiv erscheint sie an mehreren Stellen seiner späteren Dichtung, am schönsten im zweiten Teil des „Werther" im Briefe vom 9. Mai (DjG. III S. 318). Sonnenauf- und -untergang weckten phantastische Träume in ihm, bis zu einer Art von pantheistischem Naturkultus verstieg er sich schon als Kind, benutzte des Vaters lackiertes Musikpult als Opferaltar, baute, wie er schreibt, „Abgeordnete der Natur" stufenweise darauf, zündete sie bei Aufgang der Sonne mit einem Räucherkerzchen an, verehrte so den Sonnengott und verbrannte in seiner Andacht das Pult.

Noch näher kam er der Natur und zugleich dem Volksleben bei ländlichen Festen außerhalb der Stadt, bei der Weinlese im väterlichen Garten, bei dem Hirtenfest am Grindbrunnen, dem Kühtanz auf der Pfingstweide. Nach der Katastrophe seines Verhältnisses zu Gretchen unternahm der Jüngling dann Streifzüge durch Frankfurts weitere Umgebung. Da verbarg er sein „armes verwundetes Herz" in den „heiligen Wald", da gesundete er von den Schmerzen der ersten Liebe, da empfand er im „Wechselgespräch mit der Natur" das Göttliche in ihr und im eigenen Busen und schwelgte träumend in „unbestimmten, riesenhaften Gefühlen", wie sie nur „die Jugend und ungebildete Völker" kennen.*)

So ward Rousseaus Einfluß, so die Wertherstimmung vorbereitet.

Klar tritt, wenn wir alles überblicken, was von Goethes Leben in der ersten Frankfurter Zeit bekannt ist, hervor: ungewöhnlich viel gab es in der Umgebung des Knaben, was poetische Stimmung in ihm erregen konnte. Ungewöhnlich groß für ein so frühes Alter war denn auch seine dichterische Thätigkeit. Die meisten seiner ersten poetischen Versuche hat er frei-

*) Vgl. den Anfang des 6. Buches von „Dichtung und Wahrheit".

lich in Leipzig als seiner unwürdig verbrannt, aber auch von den nicht erhaltenen haben wir jetzt ziemlich genaue Kunde aus den neu veröffentlichten Leipziger Briefen. Von den Dichtungen Goethes, die darin erwähnt werden*), gehören manche schon der ersten Frankfurter Periode an. Ganz klar steht uns Goethes dichterische Thätigkeit in ihr auch jetzt noch nicht vor Augen, aber wenigstens im allgemeinen können wir sie dahin charakterisieren: sie entsprach nicht nur der Fülle der anregenden Eindrücke, sondern auch ihrer Beschaffenheit: auch sie weist zum Teil nach der Aufklärung, zum Teil schon nach dem Sturm und Drang.

Die ältesten Schriftstücke, die wir von Goethe haben, sind die „Labores juveniles".**) Es sind deutsche und lateinische Aufsätze, im Wettbewerb mit anderen Knaben verfaßt, besonders interessant darunter drei Gespräche, deren eines eine Erinnerung an den Umbau des väterlichen Hauses ist.

Gleich diesen Arbeiten schloß sich unmittelbar an den Unterricht ein Roman an, den Goethe im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit" (I S. 115—116) bespricht. In dem Streben, sich die vielen Übungen in fremden Sprachen etwas interessanter zu machen, ersann der Knabe eine Situation, in welcher die Kinder einer Familie aus verschiedenen Gegenden und in verschiedenen Sprachen einander Briefe schrieben. Dieses Schreiben in fremden Sprachen ist nun ganz der Aufklärung gemäß, die ja dem Ausländischen immer vor dem Einheimischen den Vorzug gab. Der jüngste der Brüder in dem Roman schilderte aber seine Erlebnisse im damaligen Judendeutsch, also in einem Dialekt, und stark dialektisch, respektive altertümlich gefärbt ist der Stil des Sturmes und Dranges.

In einer fremden, der italienischen Sprache behauptet Goethe auch schon in Frankfurt eine komische Oper „La sposa rapita" und „bien d'autres choses" verfaßt zu haben (vergl. Goethe-Jahrbuch VII S. 39).

---

*) Zusammengestellt von Geiger im Goethe-Jahrb. VII S. 146—151.

**) Herausgegeben von Weismann, Aus Goethes Knabenzeit 1757 bis 1759, Frankfurt 1846.

Auch was er in der ersten Frankfurter Zeit deutsch dichtete, ist zum Teil Nachahmung fremder, besonders französischer Poesie. So das Schäferspiel „Amine" und ein parodistisches mythologisch-allegorisches Drama, das, von seinem französischen Freunde Derones scharf kritisiert, für ihn der Anlaß wurde, sich mit der Theorie des französischen Dramas, besonders der Lehre von den drei Einheiten bekannt zu machen.

An die ältere, die Aufklärungspoesie schloß sich Goethe auch in den Gelegenheitsgedichten an, Gedichten zu Hochzeiten, Kindtaufen, Begräbnissen, die er im Auftrage der erwerbslustigen Freunde seines Gretchens verfertigte.

Den Übergang von der älteren, rein verstandesmäßigen zur jüngeren, der Gefühlsdichtung bilden in Goethes erster poetischer Produktion anakreontische Liebeslieder, die er, sicher vor allem Hagedorn nachahmend, seinen Mädchen sang. Manche davon werden in dem Leipziger Liederbuch überarbeitet vorliegen, da Goethe selbst in seinen Briefen bezeugt, daß er in Leipzig vielfach ältere Gedichte umformte. Mit einiger Sicherheit können wir nur ein Liebeslied der vorleipziger Zeit zuweisen, die Ode „An den Schlaf"*).

Außerdem haben wir nun aber noch einige Dichtungen und wissen von noch mehreren aus der ersten Frankfurter Zeit, die schon entschieden an die Sturm- und Drangpoesie gemahnen. Zwar nicht in der Form, aber durch ihre Stoffe und dadurch, daß sie den in der deutschen Aufklärung vernachlässigten höheren, ja höchsten Gattungen der Poesie angehören.

Klopstock und die Bibel, wie erwähnt, wichtige Vorbilder und Quellen für die Sturm- und Drangpoesie, waren es auch für die poetischen Versuche Goethes, die ich hier im Auge habe. Erhalten ist uns davon nur ein Gedicht und das Bruchstück eines Dramas. Jenes, „Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi" 1765, steht im ganzen und einzelnen entschieden unter dem Einfluß der Gedanken- und Bilderwelt des Klopstockschen „Messias", wenn auch sein unmittelbares Vor-

*) Gedruckt, allerdings in der Leipziger Fassung, Goethe-Jahrb. VII S. 62.

bild nicht bei Klopstock, sondern bei den Dichtern, die damals neben diesem geistliche Oden sangen, wahrscheinlich bei Johann Adolf Schlegel oder Cramer zu suchen ist.*) Das Drama, von dem uns jetzt in Goethes Leipziger Briefen an die Schwester (Goethe-Jahrb. VII S. 11—12) einige Verse überliefert sind, hieß „Belsazar". Es scheint schon in Frankfurt bis an den fünften Aufzug gediehen zu sein. Biblische Stoffe liebte nun freilich die klassische Tragödie der Franzosen und an diese erinnern auch nicht nur die Alexandriner, sondern ebenso vielfach der Stil des Goetheschen Bruchstücks. Aber auch Klopstock hatte einen „Tod Adams" 1757 und einen „Salomo" 1764 veröffentlicht, in denen andere, leidenschaftlichere Töne, als in der französischen Dramatik, erklangen, und eine wärmere Poesie, als in dieser, liegt auch in den Versen Goethes:

Wann erst die Mitternacht um den Tyrannen liegt
Und seinen müden Geist in süße Träume wiegt,
Ja dann soll unser Schwerdt im Finstern gehn und schlagen
Und durch die Finsterniß den Tod zum König tragen.

Außerdem wählte Goethe sofort nach der Ankunft in Leipzig, als er die Arbeit an dem Drama wieder aufnahm, für den letzten Aufzug an Stelle des Alexandriners den fünffüßigen Jambus, wie er der Schwester schreibt „das Versmas, das der Britte braucht": auch dies ein Zeichen des Hinüberstrebens von der alten Verstandesdichtung zur neuen Gefühlspoesie.

Ferner: entschieden auf Anregung durch Klopstock und seine Nachahmer in der biblischen Dichtung, den unermüdlichen Bodmer, besonders aber den dem Knaben persönlich nahestehenden Moser mit seinem „Daniel in der Löwengrube" weist das biblische Prosaepos „Joseph" 1762, von dem wir schon immer Kunde hatten, und nun verraten uns die Leipziger Briefe wenigstens die Namen von noch drei andern biblischen Dichtungen: „Isabel", „Ruth" und „Selima".

Als Schüler Klopstocks also zeigen die zuletzt genannten poetischen Versuche den jungen Dichter und damit erfüllt von der Stimmung der damals anbrechenden neuen Periode unserer

*) Vgl. darüber D. u. W. I S. 334—335.

Kultur. Zu dieser Stimmung gehörte, wie erwähnt, auch gesteigerte und freiere Phantasiethätigkeit. Sie kommt bei dem Knaben Goethe besonders auch in den Märchen zum Ausdruck, die er den Geschwistern und den Spielgefährten erzählte. Von ihnen ist uns eins erhalten, „Der neue Paris" im zweiten Buch von „Dichtung und Wahrheit". Wie weit es treu aus der Erinnerung aufgezeichnet ist, können wir nicht mehr bestimmen. Die herrliche Kunstform gehört natürlich der späteren Zeit an, das Märchen tritt mit ihr den Meisterwerken der deutschen Romantik in dieser Dichtgattung, denen es in seiner Niederschrift auch zeitlich nahe steht, ebenbürtig zur Seite. Aber die einzelnen Elemente des Märchens konnte schon der Knabe aus seiner Lektüre schöpfen, aus dem Homer, den er in einer Prosaübersetzung kennen lernte, und noch mehr wohl aus dem Tasso. Und die geniale Verknüpfung des Wunderbaren, der verzauberten Prinzessinnen, des Achill, der Amazonen mit dem Alltäglichen, mit Frankfurter Örtlichkeiten ist ebensowohl der träumerisch unbewußten Phantasie des Kindes wie der ausgebildeten, bewußten eines romantischen Dichters gemäß. Beide berühren sich in diesem Punkte, die Begeisterung für das Wesen des Kindes, die Sehnsucht in den kindlichen Zustand zurück ist einer der charakteristischsten Züge für die Romantiker und damit zusammen hängt ihre Vorliebe und ihr Talent für Märchenpoesie, in der eben die Phantasie des Dichters ähnlich schafft wie die des Kindes. Wenn aber Goethe erzählt, daß seine Freunde die Pforte, durch die das ganze Wunderreich sich ihm erschlossen habe, vergeblich gesucht hätten, so schreibt er sich damit doch schon in seinem Knabenalter eine außergewöhnliche Fähigkeit und Neigung zu phantastisch träumender Dichterstimmung zu, die uns durch die aufgeführte lange Reihe früher poetischer Versuche nun bestätigt ist.

Nimmt man alles, was über Goethes erste Entwicklung in Frankfurt gesagt ist, zusammen, so erscheint als Ergebnis ein Jüngling, dessen von Natur reiche Phantasie durch eine für dies Alter ungewöhnliche Fülle von Eindrücken, Lebenserfahrungen

und Lektüre früh mächtig erregt war und das seelisch Erlebte schon in poetischen Gebilden zu gestalten suchte. Noch einmal sei wiederholt: nach zwei entgegengesetzten Seiten trieben ihn die Eindrücke, die er erhielt, nach Schulung und Aufklärung des Verstandes und nach Pflege und Äußerung des Gemütes, des Gefühls, der Phantasie. So ward schon im Knabenalter durch vielseitige Anregung der Grund zu dem Universalmenschen Goethe gelegt, zu dem Menschen, der später alle verschiedenen Elemente des menschlichen Wesens gleichmäßig ausgebildet in sich zeigt und das Ideal einer vollendet harmonischen Natur ward. Schon dem Knaben gab das Bewußtsein seiner Vielseitigkeit ein Gefühl der Überlegenheit über seine Altersgenossen und Altersgenossinnen. In seinem gravitätischen Gang drückte es sich aus. Als er dessentwegen verspottet wurde, antwortete er: „Mit diesem mache ich den Anfang, später werd' ich mich noch mit allerlei auszeichnen." „Wir waren immer die Lakaien" schrieb einer seiner Freunde, Moors, später an die Frau Rat. In dieser Weise Herrscher blieb Goethe Zeit seines Lebens in seinem Kreise. Revolutionär äußert sich das Gefühl der Überlegenheit schon bei seinem Abgang nach Leipzig. Der sechzehnjährige Jüngling wagt es trotz der Freuden, die er im Umgang mit der Mutter, der Schwester Cornelie, deren Freundinnen und mit gleichgestimmten Freunden wie Moors, Riese, Horn genießt, die Verhältnisse, die ihn umgeben, erbärmlich zu finden. In einem Stammbuchvers für Moors verspottet er Leibnizens Ansicht, daß die bestehende Welt unter allen möglichen die beste sei, diese für die Selbstgenügsamkeit der Aufklärung charakteristische Theorie folgendermaßen:

Dieß es ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält:
Fast wie eine Mördergrube,
Fast wie eines Burschen Stube,
Fast so wie ein Opernhaus,
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten,
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus, die beste Welt.

Etwas Altkluges, Frühreifes, Selbstüberhebung spricht aus diesen Versen, die man niedergeschrieben denken könnte, als einmal der Hofrat Hüsgen seinem jungen Freunde „die Welt ziemlich von ihrer fratzenhaften Seite geschildert hatte".*) Fast für alle großen, epochemachenden Geister ist in ihren Entwicklungsjahren ein solches pessimistisches Urteil über die Welt, die sie umgiebt, charakteristisch. Nicht weniger freilich eine pessimistische Unzufriedenheit mit sich selbst.

In dem allmählichen Erwachen der letzteren sowie in einem Erstarken der Sturm- und Drangstimmung liegt die Bedeutung des Aufenthaltes in Leipzig für Goethe.

*) D. u. W. I S. 150.

II.

Goethe in Leipzig.

1765—1768.

Im Herbst 1765 traf Goethe in Leipzig ein, um Jurisprudenz zu studieren.

Ein wesentlich anderes Bild, als man es sich früher auf Grund der Schilderung in „Dichtung und Wahrheit" gemacht hatte, gewinnen wir vom Leipziger Goethe jetzt aus den neu veröffentlichten Briefen an seine Schwester und seinen Freund Behrisch.*) Die Briefe an die Schwester sind allerdings mit Vorsicht zu benutzen. Nicht alles, was die Brüder als junge Studenten erleben und empfinden und wie sie es empfinden, taugt für die Ohren der Schwestern. Außerdem wurden diese Briefe vom Vater durchgesehen, der Schreib- und Sprachfehler darin verbesserte. Zum Teil ist diesem Umstand das Didaktische, Moralisierende der Briefe zuzuschreiben, eine Konzession an die Sinnesweise des Vaters. Allerdings nur zum Teil, denn, wie schon angedeutet,**) der moralisierende, pädagogische Zug lag auch wirklich in Goethe, wie im Vater und in der ganzen Zeit. Die andere Seite seines Wesens, das Sturm- und Drangelement, der leidenschaftliche Trieb in das Leben und die Menschennatur hinein, spricht unverhüllt aus den Briefen an Beh-

*) Vergl. S. 3. Von früheren Darstellungen, die natürlich auch jetzt noch zum Teil ihren Wert behalten, nenne ich als die wichtigste Biedermann, Goethe und Leipzig, Leipzig 1865.

**) Vgl. S. 12. 28.

risch. Da nun die Briefe an die Schwester Goethe bei der Abfassung von „Dichtung und Wahrheit" vorlagen, die an Behrisch aber nicht, so ward seine Darstellung der Leipziger Zeit notwendig eine einseitige. Nur der Aufklärer, nicht der Stürmer und Dränger ist in „Dichtung und Wahrheit" in dem jungen Studenten gezeichnet.

Wir müssen zunächst etwas bei den Briefen an die Schwester verweilen, weil diese unmittelbar nach der Ankunft Goethes in Leipzig beginnen, die an Behrisch erst ein Jahr später.

Zuerst dauerte die gehobene, oft hochmütige Stimmung fort, ja verstärkte sich noch in der ungewohnten Freiheit des akademischen Lebens, in der neuen Studentenwürde. Nicht mehr nur als Dichter, auch als Gelehrter fühlt sich der Jüngling. „Ihr andern kleinen Mädgen", schreibt er der Schwester, „könnt nicht so weit sehen, wie wir Poeten" (G.-Jahrb. VII S. 5) und an einer anderen Stelle (S. 15*): „Sey stolz darauf, Schwester, daß ich dir ein Stück der Zeit schencke, die ich so nohtwendig brauche. Neige dich für diese Ehre die ich dir anthue, tief, noch tiefer, ich sehe gern wenn du artig bist, noch ein wenig! Genug! Gehorsamer Diener. Lachst du etwann, Närrgen, daß ich in einem so hohen Tone spreche. Lache nur. Wir Gelehrten achten euch andern Mädgen so — so wie Monaden."

Mit dem, was Goethe in Leipzig lernte, spielte er sich, einer allgemein menschlichen Eigentümlichkeit folgend, sofort als Lehrer anderer auf. Er hörte Gellerts Vorlesungen. Was dieser würdige Vertreter der alten Zeit seinen Zuhörern über Litteratur, über Natürlichkeit der Schreibart in Briefen und gebildetes Benehmen in der Gesellschaft vortrug, erteilt der junge Student als weise Lehren der Schwester. Er korrigiert die Briefe, die sie ihm schreibt. „Abzwecken ist kein Briefwort. Sagst du es im gemeinen Leben? Verlauten will ist Curial, subsistiren ist nicht deutsch" (S. 9—10). Weiter ordnet er die Lektüre der Schwester. Nicht zum Vergnügen soll sie lesen, sondern zur

*) Die Citate in diesem Abschnitt beziehen sich, wo kein anderer Ort angegeben ist, immer auf den VII. Bd. des Goethe-Jahrbuches. Doch gebe ich den Text nach der Weimarer Goethe-Ausgabe Abteilung IV Bd. 1.

Besserung ihres Verstandes und Willens. Diesem Zweck entspricht die Auswahl der Bücher, die er empfiehlt: die moralische Wochenschrift „Der Zuschauer", Ciceros, Plinius' Briefe und andere Werke mit trefflichen „sentiments", aus denen Verstand und Herz sich bilden können, aber ja keine Romane, den einzigen tugendseligen „Grandison" ausgenommen, und am allerwenigsten Boccaccios „Decamerone", auf das Cornelie besonders neugierig gewesen zu sein scheint. „Nichts vom Decameron Papst hin Pabst her", entscheidet der strenge Bruder (S. 20). Auch wie sie lesen soll, setzt er der Schwester auseinander: nach der Lektüre das Buch zumachen, Betrachtungen darüber anstellen und sie aufschreiben. Nur auf diese Weise gelange sie zu lebendigem Wissen, zu einem Wissen, das ihren Verstand und ihr Herz bereichere und sie ein unterhaltendes und nützliches Glied der Gesellschaft werden lasse. Ein „herrliches Versprechen" macht er ihr für den Fall, daß sie alle seine Vorschriften befolge: „Ich garantire meinen Kopf, du sollst dann in einem kleinen Jahre das vernünftigste, artigste, angenehmste, liebenswürdigste Mädgen, nicht nur in Franckfurt, sondern im ganzen Reiche seyn. Denn unter uns, draußen bei euch residirt die Dummheit ganz feste noch" (S. 68—69). Den Mädchen bürdet der junge Student die Schuld auf an der trostlosen Einförmigkeit der gesellschaftlichen Zustände. In höchst ergötzlicher dramatischer Lebendigkeit schildert er das Benehmen einer jungen Dame von dem Augenblick, wo ihr angekündigt wird, sie solle am Abend in Gesellschaft gehen, durch alle Sorgen um ihre Toilette hindurch bis zu ihrem Eintritt in die Gesellschaft mit einem verunglückten Kompliment. „Allors", fährt er fort, „il y a deux extremitès où elle est en peril de tomber. Ou elle reste collèe sur sa chaise comme une statue sans parler mot; ou elle enrage les autres d'un babil sans raison" (S. 25—6). Den Mädchen „draußen im Reich" das heißt in Frankfurt fehlt nach Goethes Ansicht die Bildung, den Schönheiten des galanten Leipzigs die Natur.

Wir beobachten in diesen Vorschlägen zur Erziehung des weiblichen Geschlechts, die einen großen Teil der Briefe Goethes an die Schwester ausmachen, dasselbe Schwanken zwischen dem Geist der alten und dem der neuen Zeit, wie wir es schon in

Frankfurt als Wirkung entgegengesetzter Einflüsse gefunden haben. Auf der einen Seite verlangt er Natürlichkeit des Benehmens und der Schreibart. Ja, er beruft sich für diese Forderung schon auf den leidenschaftlichen Apostel des Naturevangeliums J. J. Rousseau, stellt dessen Satz: „Plus que les mœurs se raffinent, plus les hommes se depravent", diesen Satz, der auch in Deutschland Epoche gemacht hat, als „verehrungswürdigste Wahrheit" auf (S. 69). Und der Stil seiner eignen Briefe strebt nach nichts so sehr, wie nach Natur, nach naturwahrem, unmittelbarem Ausdruck der Empfindung und Situation, aus der heraus er schreibt, nach dramatischer Lebendigkeit. Nur wenige Proben. Ein Brief an den Frankfurter Freund Riese beginnt (DjG. I S. 7 ff.):

„Leipzig, 20. Oktober 1765
Morgens um 6.

Riese, guten Tag!

den 21. Abends um 5.

Riese, guten Abend!

Gestern hatte ich mich kaum hingesetzt, um euch eine Stunde zu widmen, Als schnell ein Brief von Horn kam und mich von meinem angefangenen Blate hinweg riß. Heute werde ich auch nicht länger bey euch bleiben. Ich geh in die Commoedie. Wir haben sie recht schön hier. Aber dennoch! Ich bin unschlüßig! Soll ich bey euch bleiben? Soll ich in die Commödie gehn? — Ich weiß nicht! Geschwind! Ich will würfeln. Ja ich habe keine Würfel! — Ich gehe! Lebt wohl! — Doch halte! nein! ich will da bleiben. Morgen kann ich wieder nicht, da muß ich ins Colleg, und Besuchen und Abends zu Gaste. Da will ich also jetzt schreiben." Ganz in seine Situation herein zieht der Schreibende die Schwester, wenn er einen Brief an sie schließt (S. 22—3): „Soit, il est tard. Entends, la gloche de la maison de ville sonne deux fois, c'est onze heures et demi. Les chats miaulent comme des fous et sont les seules creatures apres moi, qui veillent dans ce terrein. Pourquoi rester plus longtemps semblable a eux? Adieu, je m'en vais coucher. Demain nous nous reverrons." Ebenso lebhaft weiß er Vorgänge und Personen zu vergegenwärtigen, z. B. in

einem Brief an Cornelie (S. 50): „Fritze Hofmann war mir die Meße eine unerwartete Erſcheinung. Wir gingen an Langens Gewölwe vorbey, als auf einmahl eine fette und ziemlich kernhaffte Figur, die aber zugleich etwas büttig ausſah, auf uns zu kam. Sie wendete ſich zu Hornen, ich beſah ſie mit Verwunderung, erkannte endlich einige Züge und rief überlaut aus: Fritze! biſt du's."

So befolgt Goethe in ſeinen eignen Briefen den Hauptgrundſatz, den er der Schweſter aufſtellt: „Schreibe nur wie du reden würdeſt, und ſo wirſt du einen guten Brief ſchreiben" (S. 9). Es ward ſchon angedeutet, von Gellert habe er dieſen Grundſatz der Natürlichkeit im Briefſtil gelernt. Richtiger muß man ſagen, von Gellert habe Goethe gelernt, daß die Neigung, die er nach dieſer Seite ſchon hatte, eine berechtigte ſei. Und was ſich nun aus dieſer Neigung und jener Lehre raſch entwickelte, den ſtürmiſchen, wilden Stil, den ſchon die Leipziger Briefe zeigen, würde der ſanftmütige Profeſſor ſchwerlich gebilligt haben. Das iſt eine andere Natürlichkeit, als die, welche Gellert empfahl, das iſt die Naturſprache einer neuen, einer revolutionären Zeit. Während Goethe in Leipzig ſtudierte, erhob im fernen Riga auch Herder ſeine Stimme für Naturwahrheit des ſprachlichen Ausdrucks. Ein immer wiederkehrender Hauptſatz in ſeinen „Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur" lautet, daß die Gedanken und Empfindungen ſich unmittelbar, völlig naturwahr in der Sprache ausdrücken, daß ſie ſich den Ausdruck ſelbſt ſchaffen müſſen. Eine ſolche ſelbſtgeſchaffene, originelle Sprache ertönt nun ſchon oft in Goethes Leipziger Briefen. Von den älteren deutſchen Dichtern beſaß ſie allein Klopſtock. Unter ſeinem und Goethes Einfluß ſowie infolge der Wirkſamkeit Herders wurde ſie dann eine Hauptforderung des Sturmes und Dranges. Wie überhaupt Originaliät, ſo ward ſie auch ſpeziell in der Sprache verlangt. Die Eigenart des Volkes, die Eigenart des einzelnen Dichters, endlich auch die Eigenart der im einzelnen Fall vorliegenden Stimmung, Empfindung, Situation ſollte auch in der ſprachlichen Form vollkommenen Ausdruck finden. Die meiſten Eigentümlichkeiten des Sturm- und Drangſtiles erklären ſich aus dieſer Forderung, die vielen dialektiſchen Beſtandteile darin, die altertümlichen Formen und Worte, die häufigen Eliſionen und

Freiheiten in der Satzfügung. Eigentümlichkeiten, die der Sprache der Genieperiode den Reiz der Lebendigkeit, der Frische, der Kraft verleihen, die aber freilich nicht überall und immer Vorzüge blieben. Das berechtigte Streben artete vielfach zu einem übertriebenen Haschen nach Natürlichkeit und Originalität aus, zu gewaltsamer Behandlung der Sprache, in welcher die Natürlichkeit endlich durch Verzerrung geradezu wieder in Unnatur umschlug. Für die Entwicklung dieses Sturm- und Drangstiles, den wir später genauer betrachten, darf man Goethes Leipziger Briefe deshalb einen der wichtigsten Ausgangspunkte nennen, weil er ihre Sprache bald in seine Abhandlungen, Rezensionen, in seinen „Götz" übertrug, sie zu vollendeter Kunstform in dem nie übertroffenen Leidenschaftsstil der Briefe Werthers ausbildete und weil der Stil seiner Werke dann neben dem Herders das hauptsächliche Vorbild für die Sprache der übrigen Stürmer und Dränger war.

Kurz, auf der einen Seite ist Goethe schon in den Leipziger Briefen an die Schwester Stürmer und Dränger. Auf der andern steckt er noch tief im lehrhaften, moralisierenden Geist der älteren Zeit. Diesen Geist atmen die genannten Bücher, die er der Schwester zur Lektüre empfiehlt. Auf Boileau, dessen Poetik das mustergültige Regelbuch der älteren, der Durchschnittspoesie der Aufklärung war, beruft er sich, da er Tassos Epos als „gotisch", das hieß damals noch so viel wie barbarisch, tadelt (S. 40—41). Und häufig ist der Ton der Briefe an die Schwester der lehrhafte, moralisierende des Aufklärungsphilisters, des Vaters, des kaiserlichen Rates Goethe. Aber liebenswürdiger, als dieser, so liebenswürdig oft, wie nur der junge Goethe schreiben konnte; die bezaubernde Anmut, die ihn wenige Jahre später zum bewunderten Mittelpunkt jeder Gesellschaft, in welche er trat, machte, spricht schon aus vielen Stellen dieser Briefe. Und wenn wir auch keinen Anlaß haben zu bezweifeln, daß es ihm mit seinen Erziehungsvorschlägen, überhaupt mit allem, was an die ältere Zeit erinnert, Ernst war, ein Rütteln an den Fesseln, welche diese den Menschen anlegte, macht sich doch alle Augenblicke bemerkbar.

Es fällt dem jungen Studenten schwer, den lehrhaften und ernsten Ton festzuhalten. Nach einer langen Abhandlung über

den Einfluß der Lektüre junger Leute auf ihren Stil, fährt er — man sieht ihn förmlich aufatmen — fort: „Presently I'll speak of a pretty argument: Of maids!“ (S. 43). Er gesteht nach einer ernsthaften Auseinandersetzung über ihre Bildung der Schwester, daß er seine Vorschläge nicht allein für sie mache, sondern auch für seine „liebe Runkel“, ja, daß sein Ideal sei, alle Mädchen gut machen zu können. Übermütig wirft er den Gedanken hin, er wolle nach Beendigung seiner Studien Mädchenschullehrer werden, nur, fügt er vorsichtig hinzu, dürfe man dann nicht so schöne Mädchen in seine Schule führen wie die „liebe Runkel“ (S. 28—29).

Ich wiederhole es noch einmal: die pädagogischen Anwandlungen des jungen Goethe sind durchaus ernst zu nehmen und sehr wichtig für seine Entwicklung. Daß sie sich aber mit Vorliebe auf das weibliche Geschlecht richten, hat seinen Grund offenbar in einem Gefühl, das mit Pädagogik nichts zu thun hat und das er selbst folgendermaßen ausdrückt: „C'est une si jolie creature qu'une fille“ (S. 29). Für diese unleugbare Wahrheit tritt er mit seiner ganzen Leidenschaftlichkeit in die Schranken gegen einen Doktor Reinhard, der in einer Schrift über den menschlichen Körper behauptet hatte, der Mann sei schöner als das Weib. „Or que tout le monde, depuis Adam jusqu'a moi, a ete convaincu, qu'il n'y ait rien de joli au monde que la figure de la femme, chose qui pourra se prouver tous les jours, il s'ensuit donc que le Docteur est fou en les trouvant laides et qu'il meriteroit pour cela d'etre logé aux petites maisons“ (S. 66).

„Ich liebe alle Mädchen, wenn sie gut sind“, bekennt er einmal der Schwester (S. 54). In der That beweisen die Leipziger Briefe, daß Goethe auch in dieser Beziehung schon damals ein Universalgenie war, auch im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht, wie in seiner ganzen Entwicklung, gern verschiedene Einflüsse zugleich auf sich wirken ließ. Und die jungen Leipzigerinnen müssen sehr bereit gewesen sein, solche Einflüsse auszuüben, selbstgefällig gesteht Goethe (S. 39): „Pour mon visage, il ne faut pas, qu'il soit si effroyable, car entre nous, il y a des belles filles qui se plaisent a me voir.“ So dürfen wir

ihm die „Mädgenkänntniß" zutrauen, mit der er sich der Schwester gegenüber brüstet (S. 68).

Wie er diese Kenntnis erworben hat, das verraten noch deutlicher die Briefe an Behrisch. Sie gewähren Einblick in ein wechselvolles, stürmisches Liebesleben und schildern es mit einer Leidenschaft, einem empfindungsvollen Realismus, die schon den künftigen Meister auf dem Gebiet der Liebespoesie ankündigen. Eine Auflehnung gegen die Philistermoral der älteren Generation ist dieses Liebesleben, so empfindet es Goethe selbst, wenn er schreibt: „Warrlich die Stelle von sittsam seyn und von nie geküßt haben, das ist griechisch für mich" (S. 87). Das schreibt derselbe, der sich der Schwester gegenüber im Ton der vorsichtigen Anakreontiker gegen den Verdacht verwahrt, daß seinen Liebesgedichten eigene Erlebnisse zu Grunde lägen. Was Goethe öfter, was er im tiefsten Grunde seines Wesens war, „strenger Moralist", wie er sich selbst einmal nennt, oder lebens- und genußfroher Freigeist, darüber kann kein Zweifel walten. An das Ideal der freien Liebe, wie es sich später im Sturm und Drang und in der Romantik im Gegensatz zur Philistermoral ausbildete, streifen manche Bemerkungen. Die Auguften, Jettys, Fritzchen, wie sie die Briefe an Behrisch uns vorführen, waren offenbar nicht ganz makellose Wesen, es sind die Mädchen, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 85) vorsichtig dahin charakterisiert, daß sie besser gewesen wären, als ihr Ruf. Neben sie aber tritt ein Mädchen liebenswürdig und frisch, wie eine Gestalt der Goetheschen Dichtung, sicher eine der Weckerinnen des Dichtergenies, Käthchen Schönkopf, die Annette oder das Ännchen von „Dichtung und Wahrheit", die Tochter eines Weinwirtes, bei dem Goethe zu Mittag aß. Also wieder ein Mädchen aus niederem Stande, auch diese Liebe eine Auflehnung, eine revolutionäre That gegen die noch tief in den Vorurteilen des Standesunterschiedes befangene Gesellschaft. Achtzehn Jahre vor der Sturm- und Drangtragödie des Standesunterschiedes „Kabale und Liebe" rühmt sich der junge Student geradezu in seinem Käthchen ein Mädchen ohne Stand und Vermögen zu lieben. „Was ist der Stand? Eine eitle Farbe, die die Menschen erfunden haben, um Leute, die es nicht verdienen, mit anzustreichen." (DjG. I S. 19.)

Man hat freilich früher am Ernst dieses Verhältnisses gezweifelt auf Grund der kühlen Darstellung in „Dichtung und Wahrheit". Man darf es jetzt nicht mehr angesichts der leidenschaftlichen, unmittelbar aus der Situation heraus geschriebenen Schilderungen in den Briefen an Behrisch. Zu ihnen allein, nicht zu der Darstellung in „Dichtung und Wahrheit" stimmen auch Goethes spätere von Leidenschaft durchglühte Briefe an die Geliebte aus Frankfurt. Goethe dachte wirklich an eine dauernde Verbindung mit Käthchen. Nur so erklärt sich die drastisch geschilderte rasende Eifersucht auf die ziemlich zahlreichen anderen Verehrer des Mädchens, die ihn sogar auf das Krankenlager wirft, als er die Geliebte mit einem andern in der Komödie weiß (S. 98 ff.), ja ihn bis zur Idee des Selbstmordes treibt (S. 103).

Über Goethes viele Liebesverhältnisse, in die wir eben einen Blick gethan haben, wieweit sie moralisch, wieweit unmoralisch waren, steht uns kein Urteil mehr zu. Mögen hochmütige Sittenrichter sie tadeln, mögen andere, die ihre eigene Auffassung des weiblichen Wesens Goethe unterschieben, verständnisinnig darüber lächeln. Uns geht hier nur die Bedeutung an, die Goethes Verhältnis zu den Frauen für seine Poesie hatte. Wie die Begeisterung für das Wesen des Weibes der immer wieder anklingende und alles andere überklingende Grundton der Leipziger Briefe ist, so blieb sie Goethe bis in sein hohes Alter treu. Goethe ohne die Frauen und die Liebe ist ebenso undenkbar wie Schiller ohne ihm gleichgesinnte Männer und die Freundschaft. Und nun: über mehr als einen der Männercharaktere der Goetheschen Poesie läßt sich streiten. Unerreicht steht sie da in der Gestaltung weiblichen Wesens und verrät eine Vertiefung in dasselbe, wie sie nur wenigen Männern glückt, nur denjenigen, die selbst etwas von dem unergründlichen Gefühlsleben der weiblichen Natur in sich haben und früh, in dem empfänglichsten Alter anfangen, sich kongenial in sie zu versenken. Wie wahr und lebendig ist schon in den Leipziger Briefen das Bild des liebenden Mädchens gezeichnet, wenn Goethe von einer Liebesstunde mit Käthchen schwärmt: „Mein ganzes Glück in meinen Armen. Die schöne Schaam, die sie ohngeachtet unsrer Ver-

traulichkeit so oft ergreift, daß die mächtige Liebe sie wider das Geheiß der Vernunft in meine Arme wirft; die Augen, die sich zudrücken, so oft sich ihr Mund auf den meinigen drückt; das süße Lächeln in den kleinen Pausen unsrer Liebkosungen, die Röhte, die Schaam, Liebe, Wollust, Furcht auf die Wangen treiben, dies zitternde Bemühen sich aus meinen Armen zu winden, das mir durch seine Schwäche zeigt, daß nichts als Furcht sie je herausreißen würde" (S. 104). Und nicht nur speziell für die Frauengestalten in Goethes Poesie hat sein früher und beständiger intimer Umgang mit dem andern Geschlecht die größte Bedeutung, sondern für seine Poesie überhaupt. Denn neben der Natur ist nichts so sehr ihre Quelle, nichts so sehr bestimmend für ihre Eigenart gewesen, wie das Wesen des Weibes und die Innigkeit, mit der Goethe es umfaßte, sich hineindachte, hineinfühlte, hineinlebte. Schon aus Leipzig schreibt er, daß ihm Mädchen und Musen gleichbedeutende Begriffe seien (S. 63). Mädchennamen, natürlich jede einen andern, tragen die handschriftlichen Sammlungen seiner Gedichte, die er jedes Jahr zu seinem Geburtstag den Freunden und Freundinnen schenkte (S. 63—64. 111—112). Für alle seine bedeutendsten Dichtungen hat dann das Verhältnis zu einem weiblichen Wesen, wenn nicht die ausschließliche, so doch eine Hauptanregung gegeben. Von hier aus kann der Schlußvers des „Faust":

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan

als die Summe erscheinen, die Goethe aus seinem Dichterleben zog.

Auch das Ideal der Weiblichkeit, das Goethe lange festhielt, ist schon in Leipzig ausgebildet: „Pour la beauté, elle ne me touche pas; et vraiment touttes mes connoissances sont plus bonnes que belles" (S. 54). Natürliche Anmut und Herzensgüte, so heißt das Ideal. Diese Eigenschaften, die Goethe auch in der Dichtung der Zeit, besonders der Wielandschen mehr, als vollendete körperliche Schönheit gefeiert fand, schmückten schon das Frankfurter Gretchen, dieselben nach Horns Zeugnis das Leipziger Käthchen,*) dieselben die Wetzlarer Lotte und

*) Vgl. D. u. W. II S. 295—296.

Friederike von Sesenheim. Und anmutig und herzensgut, nicht schön stellen wir uns auch, wenn wir es versuchen, die dichterischen Abbilder der genannten Mädchen vor, Fausts Gretchen, Werthers Lotte, Egmonts Clärchen.

Goethes intimer Umgang mit den Schönen Leipzigs war nur ein Teil seines geselligen Verkehrs dort überhaupt, der bis etwa in die Mitte seines Aufenthaltes ein sehr reger und vielseitiger war und für den Dichter die Bedeutung der Bereicherung seiner Menschenkenntnis hatte. Und zwar nahm er die Gesellschaft zuerst, wie sie sich ihm bot, mit unbefangener Freude teilte er die Vergnügungen des galanten Leipzigs. Ja, er versuchte sogar der galanten Lebensweise, die im Gegensatz zu Frankfurt dort herrschte, zu Gefallen einen Teil seines äußeren und inneren Wesens abzulegen. Er vertauschte seine altfränkische Tracht, die in Frankfurt aus den Händen eines Bedienten seines Vaters hervorgegangen war, mit einer modischen. Er suchte seine oberdeutsche Zunge dem Meißner Deutsch, auf das die Leipziger stolz waren, seitdem Gottsched es zur Schriftsprache erhoben hatte, anzubequemen. Das ist ihm allerdings, nach den vielen dialektischen Eigentümlichkeiten, selbstgebildeten Wörtern und Formen seiner Briefe zu urteilen, nur schlecht gelungen. Auch den ihm widerstrebenden, aber für unentbehrlich erklärten gesellschaftlichen Künsten, wie Spiel und Tanz, scheint er keinen rechten Geschmack abgewonnen zu haben. Dennoch muß er den Erziehungsversuchen der Frau Hofrat Böhme, die in den erwähnten Punkten seine mütterliche Ratgeberin war (S. 53—54), zuerst keine Schande gemacht haben. Denn sie nannte ihn „son fils obeissant“ und schon im ersten Brief an Freund Riese schreibt er: „Ich mache hier große Figur! In Gesellschaften, Concert, Comödie, bei Gastereyen, Abendessen, Spazierfahrten so viel es um diese Zeit angeht“ (DjG. I S. 9).

Bald aber änderte sich das. Aus der oberflächlichen Unterhaltung der Leipziger Gesellschaft sehnt er sich hinaus nach echten, tiefen Herzenstönen, aus ihren konventionellen, tändelnden Vergnügungen nach wahrem, stürmischem Lebensgenuß. Zuerst leise, dann immer lauter erhebt er den Sturm- und Drangruf

nach Natur und Herrschaft des Gefühls. Gegen die üblichen konventionellen Ehen eifert er, der hochmütigen Sittenrichterei der Aufklärungsphilister gegenüber verlangt er Nachsicht in der Beurteilung der Mitmenschen, Erklärung und Entschuldigung ihrer Fehler und Laster aus ihrem individuellen Wesen und den individuellen Verhältnissen, in denen sie sich befinden. Mit den Worten „But sister, let us dam no man“ bricht er die unwilligen Bemerkungen über eine „Miss Aunt“, die ihre Liebe einem Unwürdigen geschenkt habe, ab und führt aus, daß bei ihrer Natur und der Erziehung, die sie genossen, ihr daraus ein Vorwurf doch nicht zu machen sei (S. 44). Auf dem Wege zur nachsichtigen Moral der Genieperiode sehen wir ihn da schon, wie auch in seinem geschilderten Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht, wo er gegenüber der steifen Galanterie der gesunden Sinnlichkeit zu ihrem Recht verhilft. Und frei, wie Goethes Umgang mit den Frauen, brausende Jugendlust und Jugendkraft ward in Leipzig mehr und mehr sein ganzes Leben. Man muß die Briefe im Zusammenhang lesen, namentlich die an Behrisch, mit ihrer Leidenschaftlichkeit des Gefühls und des Ausdrucks, mit ihrem stürmischen Wechsel der Empfindungen, einzelne herausgehobene Stellen würden keine richtige Vorstellung von diesem Leben gewähren. Schon hier bildete sich durch eigene Erfahrung der Goethe heraus, der später in seiner Sturm- und Drangdichtung, vor allem in seinen Liedern und im „Faust“, das Leben in allen seinen Höhen und Tiefen so naturgetreu, so sichtbar, hörbar, greifbar wiedergegeben hat, daß uns selbst beim Lesen die geschriebenen Worte, die toten Schriftzüge zu jubeln und zu klagen scheinen.

Zur Revolution gegen die Unnatur der Gesellschaft also trieb Goethe das Erwachen des Sturmes und Dranges in seinem Innern. Es reizte ihn, in allem anders zu sein und zu denken, als die Durchschnittsmenschen. In scheinbaren Paradoxien fand er die „herrlichsten Wahrheiten“ und sah die „Verderbniß der heutigen Welt“ darin, daß man sie nicht achte (S. 69). In der Lust am Paradoxen, am Widerspruch gegen die landläufigen Ansichten hatte er zum Lehrer und Genossen seinen schon mehrfach erwähnten Freund Behrisch,

der überhaupt auf die Entstehung der revolutionären Stimmung in ihm den bedeutendsten Einfluß übte. „Einen der wunderlichsten Käuze, die es auf der Welt geben kann", nennt ihn Goethe.*) Schon sein Äußeres war auffallend: eine hagere Gestalt, große Nase, markierte Züge, seine Kleidung immer grau, sein Benehmen, seine ganze Erscheinung kavaliermäßig, gemahnend an einen alten Franzosen. Ebenso absonderlich sah es in ihm aus. Er war eine durch und durch originelle Persönlichkeit, die sich rücksichtslos gegen die Außenwelt behauptete. So mußte in der Freundschaft mit ihm der Sinn des jungen Goethe für menschliche Eigenart, der schon durch den Umgang mit den Frankfurter Originalen geweckt war, erstarken, seine Achtung vor fremder Individualität, aber auch sein Vertrauen auf die eigene erhöht werden, so hat Behrisch wesentlich mitgewirkt, die Sturm- und Drangstimmung, deren tiefste Wurzel ja der Individualismus ist, in dem jungen Dichter zu entbinden. Noch in anderer Beziehung. Besondere Lust hatte Behrisch daran, andere Menschen und Dinge, namentlich auch Dichtungen zu tadeln und zu verspotten. Mit dieser Freude am Spott und Verneinen hat er das erste Vorbild für den Mephisto abgegeben, aber auch mit seiner äußeren Erscheinung und der Rolle, die er dem jungen Goethe gegenüber spielte. Als sein Schüler fühlte sich dieser und zwar vor allem in der Kunst, das Leben zu genießen. Wie der Zögling zum Erzieher spricht er oft in den Briefen an den Freund, seinen Rat verlangend oder für ihn dankend. Als er eine Liebesstunde bei einem Mädchen schildert, ruft er aus: „Sieh' diese Seeligkeit habe ich dir zu dancken. Dir! Deinem Raht, deinen Anschlägen. So eine Stunde! Was sind tausend von den runzlichten, todten, mürrischen Abenden gegen sie? Und diese Stunde bin ich dir schuldig" (S. 96). Als er von einer anderen Schönen berichtet, sie sei unter dem Einfluß eines gewissen Avenarius etwas sittsamer geworden, aber den Wunsch äußert, „die affaire des Teufels zu übernehmen und das gute Werck zu nichte zu machen" und im „Ton eines siegenden jungen Herrn" meint, er unterstehe sich schon, ein Mädchen zu verführen, da schließt

*) In der Charakteristik in D. u. W. II S. 78 ff.

er: „Genug, Monsieur, alles was sie von dem gelehrichsten und fleißigsten ihrer Schüler erwarten können“ (S. 97—98). Wir erraten aus solchen Bemerkungen die Art, wie Goethe durch Behrisch mit den Freuden des Leipziger Lebens bekannt gemacht wurde, und die Erinnerung daran war in ihm lebendig bei der Gestaltung der Scenen, in denen Mephisto den Faust zur „schönen Fahrt“ durch „die große und kleine Welt“ einladet und stimmt, ihn aus der dumpfen Studierstube, dem „Marterort“, in die lustige Gesellschaft von Auerbachs Keller und in Gretchens Kammer führt. Der Trieb das Leben zu genießen, derb zu genießen, wie er durch den Freund in dem willigen Schüler geweckt wurde, gehört aber wieder zur Stimmung des Sturmes und Dranges, er vor allem gestaltete diesen zu einer Revolution gegen das Philistertum.

Kein Zweifel nun, daß Goethe im Bunde mit Freund Behrisch die revolutionären Grundsätze etwas maßlos bethätigt hat. Es war ein wildes Leben, durchflochten von Liebesabenteuern mit Mädchen der verschiedensten Art, auch Schauspielerinnen, und von Nächten, die in toller Lustigkeit bei Bier und Sekt durchwacht wurden. Die Stimmung der Trinkscene seines „Faust“ durchlebte da Goethe und zwar oft in demselben Auerbachs Keller, dem er dann durch jene Scene den Weltruhm geschenkt hat. „Ich binn besoffen wie eine Bestie“, bekennt er einmal (S. 88) und die Konsequenzen eines solchen Zustandes sprechen aus dem folgenden Anfang eines Briefes: „Gott weiß, ich bin so dumm, so erzdumm, daß ich gar nicht weiß wie dumm ich bin“ (S. 86). Kein Zweifel auch: ein solches Studentenleben in überschäumender, sich austobender Kraft war notwendig zur Entwicklung eines Dichters wie Goethe, der Erfolg hat es bewiesen. Aber das konnten doch die guten Leipziger damals nicht wissen, daß dieser übermütige Student, der sie außer durch seinen Lebenswandel auch durch derbe Spottverse auf ihren gefeierten Professor Clodius ärgerte,*) einst der größte Dichter des deutschen Volkes werden würde. Man kann es den Philistern an der Pleiße wirklich nicht verdenken, daß sie die beiden wilden Freunde schließlich nicht mehr

*) Vgl. D. u. W. II S. 81—84.

gern in ihren Gesellschaften sahen, man muß es begreiflich finden, daß sie beide, wie Goethe schreibt, „aus der Gnade derjenigen gefallen waren, denen sie sonst ihre Aufwartung machen durften“ (S. 50). Behrisch ward 1767 von der Hofmeisterstelle, die er beim Grafen Lindenau bekleidete, abberufen. Goethe blieben von der Leipziger Gesellschaft nur die Häuser Schönkopf, Breitkopf, Reich, Stock und Oeser, in letzterem besonders seine muntere Freundin Friederike Oeser treu. Goethe nun empfand diese Verbannung aus der Gesellschaft, die er mit Behrisch teilte, zuerst nur als eine Befreiung von Fesseln, die ihn schon lange drückten. An den „Götz von Berlichingen“ gemahnt es, wenn er darüber schreibt: „Wir trösten uns miteinander, indem wir in unserm Auerbachs Hofe, wie in einer Burg, von allen Menschen abgesondert sitzen, und ohne Misantropische Philosophen zu seyn, über die Leipziger lachen, und wehe ihnen, wenn wir einmahl unversehns aus unserem Schloß, auf sie, mit mächtiger Hand, einen Ausfall tuhn“ (S. 51).

Ein gut Teil Hochmut natürlich liegt in dieser Stimmung. Er verrät sich auch in manchem schnellfertigen Urteil des jungen Studenten über Menschen, mit denen er zusammenkommt. „Er (oder sie) ist ein Narr“ ist ein Lieblingsspruch. Von einer jungen Dame heißt es: „I did see her, four or five times, and four or five times, she was a goose“ (S. 43). Die Herrnhuter vergleicht er mit Tartüffes: „Ein Schurcke wie der andre“ (S. 13), die Frauen der Brüdergemeinde charakterisiert er als „Weibsleute mit Stirnläppgen, ganz sittsam, schwarz und weiß, so seitwärts schielerlich“ (S. 6).

Auch seine Professoren vermochten ihm keine Ehrfurcht einzuflößen. Vom Studieren überhaupt hatte er keine hohe Meinung, seinen Entschluß dazu am Anfang eines Semesters begründet er folgendermaßen: „Ich habe jetzo eben soviel Dummheit im Kopfe, als ich brauche um fleisig zu sein“ (S. 89). In der Schülerscene des „Faust“ grollen die Empfindungen nach, mit denen er in den Hörsälen saß. Und oft saß er nicht darin. Das Collegium philosophicum unterlag in der Konkurrenz mit heißen Pfannkuchen, die in der Nähe der Universität verkauft wurden. Anstatt nachzuschreiben, zeichnete Goethe während der

Vorlesungen Karikaturen an den Rand seines Heftes und brachte dadurch die Nachbarn zum Lachen. Kein einziger der Leipziger Professoren vermochte ihn zu begeistern. Von den juristischen, derentwegen er auf die Universität gekommen war, gar nicht zu reden. „Die Narren", berichtet er sehr unehrerbietig (S. 74), „schwätzen im ersten Buche einem zum Eckel die Ohren voll und die letzten da wissen sie nichts, das macht, weil die Herren vornherein ihren Autorem etwas ausgearbeitet haben, aber nicht sonderlich weitgekommen sind." Als Plage empfindet er ihre Vorlesungen und schiebt ihnen einen Teil der Schuld daran zu, daß er „manchmal dumm" sei. Seine Neigung gehörte der Altertumswissenschaft und der neueren deutschen Litteratur. Aber auch da fand er nicht, was er suchte. Daß er in Gottsched nichts sah als den Vertreter der überwundenen Perrückenepoche, ist selbstverständlich und durch die ergötzliche Schilderung seines Besuches bei dem früheren Diktator der deutschen Litteratur in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 51—52) bezeugt. Aber auch der klassische Philologe Ernesti, der schon modernere Ziele verfolgte, war ihm noch zu pedantisch, und Gellert, dessen Prinzip der Natürlichkeit er annahm, dessen Charakter er bewunderte und der doch auch in seinen Ansichten und Schriften die neue Zeit nach gewissen Seiten schon vorbereitete, schreckte ihn ab durch seinen trockenen Vortrag, seine kleinliche Kritik der eingereichten Aufsätze und erschien ihm lächerlich mit seiner Angst vor jedem kräftigeren Gefühlsausdruck in der Poesie. Es klingt ironisch, wenn Goethe schreibt: „Auf den Montag fangen die guten Studia mit Macht an" (S. 89). An einer andern Stelle drückt er sich deutlicher aus: „Mais ces diables de Colleges recommenceront" (S. 80). Wie alle Stürmer und Dränger, wie ihr erhabenster Typus Faust, zeigt sich der junge Goethe hier in Auflehnung gegen Büchergelehrsamkeit, gegen totes Wissen in unlebendigem Vortrag, gegen kleinlich zergliedernde Verstandeskritik. „Sie hat zu viel gelesen", urteilt er von einem Mädchen (S. 69), „und da ist Hopfen und Malz verlohren", und in seinen dichterischen Versuchen will er „lieber von einem Mädgen, als von einem Kriticker gerichtet werden" (S. 56).

Aus der grauen Theorie floh er in die grüne Natur.

Fester, inniger noch, als während der letzten Zeit zu Frankfurt, knüpfte sich jetzt des Dichters Freundschaft mit ihr. Im „schönsten Garten" einsam wandelnd begeht er die Feier des Ostersonntags 1766 und bemerkt darüber an Cornelie mit einem Citat aus Shakespeare (S. 30—31): „Je ne scaurois le dire, une promenade solitaire a pour moi des agremens sans nombre. Mon esprit qui se plait a des reveries

Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in every thing."

So beseelt, belebt sich ihm die Natur. In ihre Einsamkeit zog er sich besonders gern zurück, wenn er melancholisch war: „Then I go in woods, to streams, I look on the pyed daisies, on the blue violets, I hear the nightingales, the larks, the rooks and daws, the cukow; And then a darkness comes down my soul; a darkness as thik as fogs in the October are" (S. 33). Eins begann er schon sich mit der Natur zu fühlen. Er schreibt der Schwester: „Denke dir einen Menschen, der von einer verdrüßlichen Kranckheit und von seinen Arbeiten zu eben der Zeit befreyt wird, da die Sonne den späten Früling zu uns brachte. Du kannst die Freude nur halb fühlen, die ich empfand, da ich die Natur mit mir vom Kranckenbette aufstehen sah" (S. 51—52). Seinem Freund Riese schildert er, wie er heiter an seine Lieben denkend am Bach, bei den Büschen liegt und wie, sobald seine frohen Gedanken zu schmerzlicher Sehnsucht nach seinen Freunden und Mädchen werden, auch die Natur um ihn sich verwandelt:

Der Bach rauscht jetzt im Sturm vorüber,
Der mir vorher so sanft erscholl.
Kein Vogel singt in den Gebüschen,
Der grüne Baum verdorrt,
Der Zephir, der mich zu erfrischen
Sonst wehte, stürmt und wird zum Nord
Und trägt entrißne Blüten fort. (DjG. I S. 13.)

So klingt schon die Naturpoesie des „Werther" an, die in dem Gefühl des Einsseins mit der Natur ihre Wurzel hat.

Natur — das Hauptlosungswort der Stürmer und Dränger im Kampf gegen die ältere Zeit — haben wir den jungen

Goethe schon in der Gesellschaft vermissen sehen. Natur hörten wir ihn im Briefstil verlangen. Indem er von einem Brief der Schwester sagt, er sei wohl grammatisch richtig geschrieben, aber nicht naiv, nicht lebendig genug, mit zu viel Überlegung, deutet er an, daß eine natürliche Schreibart, wenn sie auch gegen die Regeln verstoße, litterarisch höher stehen könne, als eine korrekte, die sich streng an alle Gesetze der Sprachkunst bindet (S. 35—36). Ein andermal, als Cornelie eine Unterhaltung in Briefform verfaßt hat, lobt er ihren einfachen Stil gegenüber dem gekünstelten eines anderen Mädchens, dem man zu sehr das Studium anmerke, und gesteht, daß er mit seinem Wissen, seiner Kritik, mit all seiner Kunst nicht eine solche Scene würde hervorbringen können, wie ihr das Herz, die Natur eine diktiert habe (S. 53). Man kann beobachten — die Briefe bieten noch andere Belege dafür — wie dem jungen Goethe schon während des Aufenthaltes in Leipzig der Wert der Regeln, des Studiums, der Gelehrsamkeit für den Schriftsteller zweifelhaft wird. Die Natur beginnt er auch in dem Dichter und der Dichtung zu verehren. Kopierung der Natur erklärt er im letzten Leipziger Jahre für die „erste Pflicht eines dramatischen Schrifststellers“ (S. 71). Sicher im Hinblick auf Shakespeare: verraten uns doch unsere Briefe jetzt schon für die Leipziger Zeit eifrige Beschäftigung mit diesem, dem leidenschaftlich verehrten Vorbild der ganzen zum Naturalismus neigenden Dramatik des Sturmes und Dranges (S. 30. 31. 57. 82. 103). Auf dem Vorhang im neuen Theater zu Leipzig, einem Werke des Malers Oeser, sah man, wie in „Dichtung und Wahrheit“ (II S. 91) berichtet wird, einen Mann in leichter Jacke zwischen den Gruppen alter und neuer Schauspieldichter unbekümmert um sie hindurchgehen, gerade auf den Tempel des Ruhmes, der den Hintergrund einnahm, los. „Dieser nun“, heißt es, „sollte Shakespearen bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um die Muster zu bekümmern, auf seine eigne Hand der Unsterblichkeit entgegengehe.“

Das Urbild eines Genies erschien später den Stürmern und Drängern der große englische Dramatiker. Ihn vor allem führten sie als Beweis ihrer Lehre an, daß natürliche Anlage

in der Poesie Größeres leiste, als Regel und Kunstfertigkeit. Diese Auffassung des Shakespeareschen Wesens trat also dem jungen Goethe auf dem Oeserschen Vorhang, ebenso sicherlich in der Unterhaltung mit dem Maler schon entgegen und einen Vorklang des an Shakespeare besonders anknüpfenden, mit der Begeisterung für Natur zusammenhängenden Geniekultus des Sturmes und Dranges hören wir, wenn er der Schwester schreibt (S. 56): „Man lasse doch mich gehen; habe ich Genie, so werde ich Poete werden, und wenn mich kein Mensch verbessert; habe ich keins, so helfen alle Criticken nichts."

Und beide Seiten des Sturm- und Dranggenies, sowohl das Kraft- als das Originalgenie, regen sich bereits in dem Leipziger Goethe. Das Kraftgenie, wenn er auf die Klage der Schwester, daß sie sich nicht ändern könne, die Losung des Genieapostels Kaufmann vorwegnimmt: „Man kann, was man will" (S. 36). Das Originalgenie, wenn er bitterböse wird, als Behrisch eines seiner Stücke mit dem eines andern verglichen hat: „Hätte ich Kinder, und einer sagte mir: sie sehen diesem oder jenem ähnlich, ich setzte sie aus, wenn's wahr wäre" (S. 111).

Wie steht es nun mit Goethes Dichtungen aus der Leipziger Zeit? Waren sie wirklich keinen andern ähnlich?

Die Frage läßt sich weder mit einem einfachen Ja noch Nein beantworten.

Die Form der Dichtungen verrät überall bestimmte Vorbilder, an die Goethe sich anschloß. Die drei Oden an Behrisch (DjG. I S. 88—92) in freien Rhythmen, das heißt reimlosen Versen von verschiedener Länge und wechselndem Rhythmus, weisen auf Klopstock, der seit 1754 viele Oden in dieser freien Form dichtete. Lessing hatte sie im einundfünfzigsten Litteraturbrief für die Lyrik und auch für das Drama empfohlen. Dasselbe that Herder in seinen „Fragmenten über die neuere Litteratur". Die freien Rhythmen wurden dann sehr beliebt in der Sturm- und Drangzeit, deren Streben nach Natürlichkeit des Ausdrucks sie entgegenkamen. Goethe tobte in ihnen später seine Sturm- und Drangstimmung aus. Für deren Erwachen bedeutsam ist es, daß er schon zu Leipzig leidenschaftliche Empfindung in

dieser Form aussprach, noch weit entfernt freilich von der Meisterschaft, mit der er sie später handhabte. Weniger an Klopstock, als an Ramler und andere Nachahmer des Horaz schließt sich in metrischer Form und im Stil eine vierte Ode „An Zachariä", den Dichter des „Renommisten", der bei einem mehrwöchentlichen Aufenthalt in Leipzig mit Goethe am Schönkopfschen Mittagstisch speiste und auf ihn durch seine Persönlichkeit wie seinen Dichterruhm großen Eindruck machte (DjG. I S. 86 — 87). Die „Neuen Lieder" (DjG. I S. 93 — 110), jetzt meist das Leipziger Liederbuch genannt, gedruckt zuerst 1769, haben für die Form ihre Muster in der leichten weltlichen deutschen Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie sich aus der galanten des siebzehnten und dem Gesellschaftslied unter dem Einfluß fremder Poesie herausbildete, bei Dichtern wie Günther, Hagedorn, den Anakreontikern Gleim, Uz, Götz und ihrem reichen Gefolge: Lessing, Weiße, Michaelis, J. G. Jakobi u. a. Das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" (DjG. I S. 113 ff.) hat die traditionelle Form dieser Gattung mit dem steifen, zu reiner Verstandespoesie verführenden Alexandriner. Auch die Gelegenheitsgedichte, welche die Leipziger Briefe enthalten, haben in der Form nichts Originelles, wie es auch die nicht erhaltenen, in den Briefen nur erwähnten nicht gehabt haben werden. Ebensowenig die gleichfalls in den Briefen aufgeführten und verloren gegangenen „Dithyramben" (S. 21), eine Satire (S. 21 — 22) und eine Dichtung „Mykon" (S. 58), wahrscheinlich ein Schäferidyll.

Zu einem andern Urteil kommen wir bei der Betrachtung des Inhalts.

Die drei Oden an Behrisch, gedichtet, als dieser im Herbst 1767 Leipzig verließ, müssen mit ihrer grollenden Weltanschauung als die ersten erhaltenen Vorläufer von Goethes Sturm- und Drangdichtung bezeichnet werden. Sie sind ein kräftiger Ausdruck der revolutionären Stimmung Goethes gegen die Leipziger Gesellschaft, wie sie vorhin geschildert ward. Als Freiheit brauchende Genies stellt Goethe darin sich und den Freund der Leipziger Philistergesellschaft gegenüber, dem „Geschmeiß", den „zuckenden Kröten", der „listigen Spinne", welche die „Silber-

blätter" des schönen stolzen Frühlingsbaumes „mit grauem Ekel überzieht". Glück wünscht er dem abreisenden Freund, daß er das „gehaßte Land", die „dampfenden Oktobernebel", den

Gebärort
Schädlicher Insecten,
Mörderhöhle
Ihrer Bosheit

verlassen könne. Mit hinaus sehnt er sich. Aber er klagt nicht.

Kein edler Freund
Hält den Mitgefangnen,
Der fliehen kann, zurück.

Der Gedanke
Von des Freundes Freiheit
Ist ihm Freiheit
Im Kerker.

Du gehst, ich bleibe.
Aber schon drehen
Des letzten Jahres Flügelspeichen
Sich um die rauchende Achse.

Ich zähle die Schläge
Des donnernden Rads,
Segne den letzten,
Da springen die Riegel, frei bin ich wie du.

Krampfhafte Übertreibung, Verzerrung, Schwulst verraten dieselbe Unreife, denselben Hochmut des Urteils, wie die früher erwähnten Verse über die beste der Welten und manche der Aussprüche des jungen Dichters in seinen Leipziger Briefen. Aber gerade die Übertreibungen, besonders im bildlichen Ausdruck lassen, ähnlich wie bei Klopstock, schon auf das Vorhandensein einer außergewöhnlichen dichterischen Kraft, einer regen und reichen Phantasie schließen, manche Betrachtungen zeugen von einer ungewöhnlich scharfen Beobachtung und ernsten Erfassung des Lebens, und wenn dem Rhythmus die volle künstlerische Durchbildung fehlt, so zeigt doch sein natürlicher Fluß an manchen Stellen, an anderen sein kräftiger Schwung, seine stürmische Bewegung an, daß der Jünger Klopstocks unmittelbar aus tief und originell fühlendem Herzen heraus singt. Er tritt damit schon jetzt in die Reihe der Dichter, die der früheren

von der Aufklärung großgezogenen Verstandespoesie ein Ende machten, das heißt eben: diese Oden atmen stellenweise schon Sturm- und Dranggeist.

Weniger originell ist der Inhalt der übrigen uns erhaltenen Dichtungen.

In dem Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" sind zwei Liebespaare, Amine und Eridon, Egle und Lamon, von denen das eine uneins, das andere einig ist und das erstere dann durch die Hilfe des letzteren einig wird, einander gegenübergestellt. In dieser Gruppierung der Charaktere, dieser Schürzung und Lösung des Knotens folgte Goethe der Schablone der Schäferspiele, wie sie seit Gottscheds „Atalanta" in der Luft des galanten Leipzigs besonders gut gediehen.*) Aber „Die Laune des Verliebten" ist das vollendetste deutsche Schäferspiel. Das überlieferte Schema ist mit tieferem Gehalt erfüllt, die Personen sind lebendiger gestaltet, als es sonst im Schäferspiel üblich war, die Handlung ist durch den warmen Ton, in welchem sie dargestellt wird, dem Gebiet der reinen Tändelei enthoben, ein wirklicher sittlicher Konflikt spielt sich ab. Diese Vertiefung, Belebung der traditionellen Dichtart ist die Folge davon, daß Goethe Selbsterlebtes, Selbstempfundenes in sein Stück hineingetragen hat, während die früheren Schäferdramen reine Spiele der Phantasie oder vielmehr des kombinierenden Verstandes waren. Goethe selbst bezeichnet das Stück als poetische Buße für die Eifersucht, die Grübelei und Launen, mit denen er Käthchen Schönkopf das Leben schwer gemacht habe. Sehen wir uns daraufhin die Handlung an. Eridon plagt die Amine mit unbegründeter Eifersucht, er verbietet ihr zu einem Tanz zu gehen, weil er selbst nicht tanzt. Ihre Freundin Egle reizt sie es doch zu thun und zwar mit ihrem Schäfer Lamon. Während nun Amine und Lamon fort sind, nimmt Egle den Eridon ins Gebet und bringt ihn durch Koketterie dazu, sie zu küssen. Dadurch hat er sich ins Unrecht gesetzt, selbst der Amine Grund zur

*) Vgl. G.-Jhb. VI S. 238 Anm. und Kürschners Deutsche Nationallitteratur Bd. 87 S. XII—XIII (K. J. Schröer, der Goethes Dramen in der genannten Sammlung herausgegeben hat, nennt hier als spezielles Vorbild für die „Laune des Verliebten" Gellerts Schäferspiel „Das Band").

Eifersucht gegeben, muß nun selbst die Geliebte um Verzeihung bitten und so erfolgt die Versöhnung. Die Situation ist, ins Schäfermäßige übertragen, eine ähnliche, wie Goethe eine in den Briefen an Behrisch (S. 98—104) schildert, wo Käthchen ohne ihn in die Komödie geht, er aus Eifersucht fast wahnsinnig wird und dann die Liebenswürdigkeit des Mädchens und ihr Geständnis, daß es nur ihn liebe, den Zornigen doch rasch wieder versöhnt. Und wir dürfen aus den Briefen und dem, was wir von Käthchens und Goethes damaligem Wesen wissen, schließen, daß derartige Zwiste und Versöhnungen öfter vorgekommen sind. Demgemäß finden wir auch in den Gesinnungen und Worten des Dramas zahlreiche Anklänge an die gleichzeitigen Briefe des Dichters und in den Personen viele Züge Käthchens und des Leipziger Goethe. Man meint nun gewöhnlich: Goethe habe sich und Käthchen in Eridon und Amine abgebildet, in dem andern Paare Lamon und Egle seinen Freund Horn und dessen Geliebte Constanze Breitkopf. So einfach und so undichterisch liegt nach meiner Ansicht die Sache nicht, vielmehr, wenn wir die neuen Aufschlüsse der Leipziger Briefe über Käthchen und Goethe in Betracht ziehen, folgendermaßen. Amine befindet sich allerdings in der Situation Käthchens, gequält durch die Eifersucht ihres Liebhabers, aber mehr Charakterzüge von Käthchen, als die Amine, trägt die temperamentvolle und etwas kokette Egle. Und anderseits finden wir in Lamons Charakter fast ebensoviel von dem damaligen Goethe wie in Eridon. Das moralisierende, grüblerische Element seines Wesens hat der Dichter dem Eridon, das leichtsinnige, lebens- und sinnlichkeitsfrohe dem Lamon gegeben. Wir wissen, Goethe verteilte später gern die Züge eines lebenden Vorbildes auf zwei Figuren seiner Dichtung, er zerlegte sich gleichsam selber z. B. in Götz und Weislingen, Clavigo und Carlos, Tasso und Antonio, auch Faust und Mephisto. Dieses Verfahren beobachtete er, natürlich ohne sich dessen klar bewußt zu sein, schon in der „Laune des Verliebten" und sicher liegt in ihm eine kräftigere, genialere Bethätigung dichterischer Gestaltungskraft, als in einfacher Porträtierung lebender Personen, bei der doch nie etwas wahrhaft Künstlerisches herauskommt.

Das Schäferspiel wird zum ersten Male von Goethe in den Briefen an die Schwester S. 63 erwähnt (15. Mai 1767). Dann berichtet er der Schwester und Behrisch von wiederholter und sehr gründlicher Umarbeitung (S. 71. 89. 107. 111. 116. 117), von „schröcklichen Correcturen": es seien „nicht hundert Verse stehen geblieben, alles umgeschmolzen." Die Haupttendenz dieser Bearbeitung ging nach S. 71 dahin, den allzu zärtlichen Charakter der Amine etwas kräftiger zu gestalten. Goethe erreichte dies wohl dadurch, daß er sich noch enger, als bisher, an die Wirklichkeit, aus der er seine Dichtung schöpfte, anschloß, der Amine einige Züge mehr von dem muntern und etwas koketten Käthchen gab und ihr Verhältnis zu Eridon noch genauer in Einzelzügen nach dem seinigen zu Käthchen bildete. So konnte er in den Briefen (S. 71) sagen, daß das Stück „sorgfältig nach der Natur kopirt" sei, und so erklärt es sich, daß eine traditionelle Gattung der Aufklärungspoesie hier mit frischem Leben erfüllt erscheint: in die überlieferte alte Form ist Erlebtes und damit individuelle Empfindung gegossen. Aber, wie gesagt, doch so, daß das Stück immer ein ideales Kunstwerk bleibt, nicht eine naturalistische Photographie des wirklichen Lebens ist. Am 26. April 1768 war es bis auf einen Auftritt vollendet (S. 117).

Wie die „Laune des Verliebten" zum früheren Schäferspiel, so verhalten sich die „Neuen Lieder" zur früheren deutschen Lyrik.

Die „Neuen Lieder", wie sie 1769 erschienen, sind aus früheren handschriftlichen Liedersammlungen zusammengestellt. Dabei und schon früher wurden sie nach Goethes eigener Angabe (z. B. S. 116) vielfach umgearbeitet, so daß der im „Jungen Goethe" gegebene Text auch noch nicht der ursprüngliche ist. Einige von den zwanzig Liedern sind erst nach der Rückkehr in die Heimat gedichtet, welche, das läßt sich nach meiner Ansicht nicht sicher feststellen. Nur elf von ihnen, zum Teil noch einmal stark überarbeitet und mit veränderter Überschrift hat Goethe selbst in seine sämtlichen Werke aufgenommen. In demselben Charakter wie die „Neuen Lieder" sind die Gedichte „An Venus" und „Der Abschied" (DjG. I S. 110—112) gehalten, von denen das

erste sicher in Leipzig, das zweite erst in Frankfurt entstanden und nur das letztere von Goethe der Aufnahme in seine Werke gewürdigt ist.

Wir finden in diesen Liedern nicht nur die Formen, auch die Motive der leichten, der geselligen, vornehmlich der anakreontischen Lyrik der Zeit, deren für Goethe wichtige Hauptvertreter bereits genannt sind.*) Das eine Hauptthema dieser Lyrik, der Wein, wird freilich nur zweimal berührt, das andere, die Liebe, bildet fast ausschließlich den Inhalt und erscheint ganz so, wie in der Modelyrik der Zeit: galante Koketterie der Liebenden, tändelndes Spiel mit geschenkten oder geraubten Küssen und Liebespfändern, vielfach die Scenerie und der Ton, freilich nicht das Kostüm der Schäferdichtung.

Das Schäferwesen, auf das wir hier zurückkommen, hat seine Bedeutung für die Entwicklung Goethes und des ganzen Sturmes und Dranges. Schon durch das ganze siebzehnte Jahrhundert hatte es in der deutschen, wie in der italienischen, spanischen, französischen, englischen Poesie eine große Rolle gespielt. Eine Schäfernatur, ein Schäferleben hatte man sich konstruiert als die idyllische Welt, in die man aus unruhvoller, rauher Wirklichkeit zum Glück und zur Spielerei der Liebe flüchtete. Es war eine erkünstelte, eine erlogene Natur, keinen Augenblick verleugneten sich im Schäfergewand die gezierten Menschen des Rokoko, der schäferliche Naturzustand war nur verkleidete, maskierte Kultur. Nichtsdestoweniger ward hier der Boden bereitet für die Aufnahme der Rousseauschen Ideen von der Herrlichkeit der Natur und einer Rückkehr zu ihr. Wenn die Schäfer-

*) Für die Vergleichung der Leipziger Lieder Goethes mit der früheren und gleichzeitigen Lyrik findet sich reiches Material in folgenden Aufsätzen, an die ich mich im Wesentlichen anschließe: Stud. z. G.-Ph. S. 1 ff. (Goethes älteste Lyrik), Rezension der Stud. z. G.-Ph. von Werner im Anzeiger für deutsches Altertum VIII S. 238 ff., Minors Abhandlung über Goethes Jugendentwicklung in der Zeitschr. f. allgem. Geschichte 1886 S. 617 ff. Über die verschiedenen Fassungen der einzelnen Lieder vgl. Kögel, Goethes Leipziger Lieder in ältester Gestalt in den Studia Nicolaitana, Leipzig 1884 S. 89 ff., jetzt zu ergänzen aus den Mitteilungen im G.-Jahrb. VII S. 84. 147—148.

welt ein unwahres Kunstprodukt war, so träumte doch die Phantasie, die sie schuf, von einem goldenen Zeitalter der Unschuld und Natürlichkeit und es sprechen aus solchen Träumen ein Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Natur und Kultur und die Sehnsucht nach natürlicheren Lebensformen, wie sie dann auch für die Entwicklung von Rousseaus Naturevangelium den Ausgangspunkt bildeten. Keine Ahnung vom wahren Wesen der Natur hatten die Schäferpoeten, aber Rückkehr in die Natur war doch schon ihr Ideal, wie das Rousseaus. Man muß absehen von dem, was sie in der poetischen Praxis leisteten, von der Art, wie die Natur in ihren Dichtungen sich gestaltete, man muß im Auge haben, was sie leisten wollten, den Ideen nachgehen, die sie leiteten, man muß die theoretischen Erörterungen über die Schäferpoesie lesen, um den Zusammenhang zwischen ihr und dem Rousseauschen Naturkultus zu erfassen. Opitz und die Nürnberger Pegnitzschäfer wähnten doch in ihrer Hirtenpoesie die wahre Natur und zwar im beabsichtigten Gegensatz zur Kultur wiederherzustellen und zugleich die Dichtkunst zu ihrem Ursprung, zur Naturpoesie zurückzuführen. Als dann im achtzehnten Jahrhundert die Ansichten von der Natur sich berichtigten und vertieften, als man der Erkenntnis, was wahre Natur sei, allmählich näher kam und die Schäferpoesie als Ausdruck der Sehnsucht des Kulturmenschen in die Natur weiterblühte, da war es die natürliche Entwicklung, daß das Ideal, welches man sich von der Schäferdichtung machte und welches man in ihr zu verwirklichen strebte, sich immer mehr den Naturideen Rousseaus näherte. Ganz Rousseauisch klingt schon, was Johann Adolf Schlegel in seiner Übersetzung des Batteux 1759 von der Schäferidylle sagt: sie hebe alle die Stände wieder auf, die zum Teil von dem Wachstum des menschlichen Geschlechts, zum Teil von der willkürlichen Vermehrung unsrer Bedürfnisse und Bequemlichkeiten ihren Ursprung herschreiben, sie führe die erste Gleichheit wieder unter die Menschen ein, sie bringe uns zu dem Stande der Natur zurück. Eine interessante Verschmelzung schäferlicher und Rousseauscher Stimmung zeigen dann vielfach die Dichtungen Wielands aus den sechziger Jahren. Ganz in der arkadischen Schäferwelt z. B. spielen die „Grazien" und stehen

zugleich unter dem Einfluß Rousseaus, der da auch als Dichter des „Pygmalion" und der „Neuen Heloise" neben deutschen und ausländischen Schäferpoeten citiert wird. Wieland war nun für Goethe in Leipzig, wie wir gleich sehen werden, ein Lehrer und Meister. Johann Adolf Schlegel aber befand sich unter den Schriftstellern, die ihn schon in Frankfurt interessiert hatten, seine Übersetzung des Batteux ist ihm schwerlich unbekannt geblieben, zumal da er in Leipzig bei Gellert ein Kolleg über Batteux hörte. So wird er, was schon aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich ist, das poetische Schäferwesen von demselben Gesichtspunkt, wie die beiden genannten Dichter, angesehen haben. War es doch sicher auch der Gesichtspunkt seines Freundes und Mentors Behrisch, der noch später für eine Statue des Pan im Schloßgarten zu Wörlitz die Inschrift verfaßte:

Der Städte Getümmel, der Sorgen Gebieter
Enteilet die Freude, besuchet die Fluren,
Wenn Luna die schweigenden Haine durchirrt,
Belauschen uns Hirten und tanzen uns nach.

Die Schäferpoesie fällt unter den weiteren Begriff der ländlichen Dichtung. Die Schäferwelt erscheint in der deutschen Poesie von Anfang an nur als ein besonderer Teil des idyllischen freien Landlebens überhaupt, das man im Gegensatz zu der Unruhe und dem Zwang des Lebens in Städten und an Höfen verherrlichte. Auf Horaz weist diese Verherrlichung zurück, wie das Schäferwesen im besondern auf Virgil und Theokrit, und barg in demselben Maße wie dieses Keime der Rousseauschen Stimmung.

Motive, Kostüm und Ton der schäferlichen und überhaupt ländlichen Dichtung lebten also fort in der Poesie des achtzehnten Jahrhunderts. Bei allen den Dichtern finden sie sich, die bis zur Mitte des Jahrhunderts für die Entwicklung unsrer weltlichen Lyrik, soweit sie nicht schwere Odenpoesie war, Bedeutung haben. Und das sind dieselben, als deren Nachahmer Goethe in den Leipziger Liedern auftritt, Günther, Hagedorn und die Anakreontiker.

Günther und Hagedorn führten am Eingang des Jahrhunderts die deutsche Lyrik zu größerer Natürlichkeit und Leichtig-

keit zurück, beide unter der Einwirkung des mit dem deutschen Volkslied zusammenhängenden, stark studentisch gefärbten Gesellschaftsliedes, Hagedorn außerdem beeinflußt von den heiter witzigen, volkstümlichen französischen Chansons. Hagedorns Lyrik enthält schon viele anakreontische Elemente. Die Anakreontik im engeren Sinne aber, ihrer Stimmung nach der Schäferdichtung nahe verwandt, erblühte in den vierziger Jahren zu Halle in den Gedichten der Gleim, Uz, Götz. Auch auf sie wirkten teils durch Hagedorns Vermittlung teils unmittelbar die leichte Liederdichtung, die „petite poésie“ der Franzosen und das deutsche Gesellschaftslied. Ein Hauptschüler Gleims und sein zärtlicher Freund war dann Johann Georg Jakobi. Nach Leipzig verpflanzt kam die Anakreontik in noch nähere Berührung mit dem deutschen Gesellschaftslied und der französischen Chansonpoesie. Denn Leipzig war seit dem siebzehnten Jahrhundert eine Hauptstätte für die Pflege des leichten geselligen Liedes und zugleich eine Hochburg des französischen Geschmacks. Unter den Operetten, die das Publikum damals am liebsten auf der Bühne sah, waren viele französische, die in ihrem Hauptthema, der Schilderung ländlicher Verhältnisse, vor allem ländlicher Liebe sich mit der Schäferdichtung berührten und deren Wirkung hauptsächlich auf den eingefügten leichten Liedern im Tone der Chansons beruhte. Indem so in Leipzig dieselben Einflüsse auf die Anakreontik wirkten, wie auf Günthers und Hagedorns Lyrik, ward sie dieser noch näher gerückt, als sie ihr schon früher stand. Kurz, in Leipzig gab es um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts einen Zusammenfluß aller der verschiedenen Elemente, die den Gesamtcharakter der deutschen Lyrik damals, soweit sie der leichteren Gattung angehörte, ausmachen. Eine Verschmelzung fand statt. Schäferliche, Günthersche, Hagedornsche, anakreontische, volkstümliche deutsche und französische Töne klangen zusammen in der Leipziger Liederdichtung. So in Lessings Jugendgedichten, die hauptsächlich in Leipzig entstanden, so in der Poesie des Zittauers Michaelis, der gleichzeitig mit Goethe in Leipzig studierte, so vor allem in den Liedern Christian Felix Weißes, der auch die Leipziger Bühne mit seinen Operetten beherrschte. Diese letzteren waren, seitdem Weiße in Paris

gewesen, ganz im französischen Geschmack gehalten, zum Teil nur Bearbeitungen französischer Originale, wie „Lottchen am Hofe“ und „Die Liebe auf dem Lande“. Die eingefügten Lieder, auf die Weiße selbst das Hauptgewicht legte, wurden mit Recht damals als ein Fortschritt zur Natürlichkeit empfunden und erlangten, in den gefälligen Kompositionen Hillers überall gesungen, die Geltung wahrer Volkslieder.

Die Leipziger Lyrik, wie sie eben flüchtig charakterisiert wurde, umtönte nun den jungen Goethe. Gerade in ihrer höchsten Blüte stand, als er in Leipzig studierte, die Weißesche Operette, deren Vorbilder, z. B. „Annette et Lubin“ von Madame Favart, der Knabe schon im Frankfurter Theater kennen gelernt hatte. Mit Weiße ward er auch persönlich bekannt, ebenso mit Schiebeler und Eschenburg, gleichfalls Operettendichtern, und dem Komponisten Hiller. So erklärt sich die große Ähnlichkeit der „Neuen Lieder“ mit den Operettenliedern und überhaupt der damaligen Leipziger Lyrik, die Ähnlichkeit im ganzen Ton, wie in vielen inhaltlichen und formalen Einzelzügen. Nicht allein aber auf dem dargelegten äußeren Zusammenhang beruht sie. Auch innerlich fühlte der junge Dichter sich damals zur Leipziger Lyrik hingezogen. Nach allem Gesagten bedeutete sie gegen die Schäferdichtung und ältere Anakreontik, deren Elemente sie mit anderen versetzte, einen Fortschritt zur wahren Natur, zur Natur im Rousseauschen Sinne. Und Rousseauscher Stimmung nahe fanden wir auch schon den Leipziger Goethe in seiner Freude an der Natur, seinem Unwillen über die Unnatur der Gesellschaft, seiner Verachtung des Standesunterschiedes. Es ist diese Seite seiner Stimmung, für die er in den „Neuen Liedern“ den Ton der Leipziger Lyrik als den geeignetsten gewählt hat. Überall spricht aus ihnen, wenn auch noch manches gekünstelt ist, doch die Neigung für das Natürliche. In dem Gedicht „Kinderverstand“ sind Stadt und Land, wie so häufig in der Operette der Zeit, kontrastiert, mit einer deutlich kundgegebenen Vorliebe für das Landleben, in der wir einen allerdings noch schwachen Vorklang der späteren sturm- und drangmäßigen Verherrlichung der Natur gegenüber der Unnatur vernehmen. Wenn Scenerie und Ton der

Schäferdichtung von Goethe beibehalten sind, so ist doch, wie gesagt, das Schäferkostüm ganz fallen gelassen. Auch darin verrät sich der Sinn für Natürlichkeit. Nicht verkleidet, in seiner natürlichen Gestalt tritt der Dichter überall in seinen Liedern auf, die Geliebte heißt nicht Doris, Phyllis oder wie sonst die Schäferpoeten ihre Auserwählten tauften, sondern einfach „Mädchen", „Mein Mädchen", und entstanden sind die Lieder in der Natur selbst, die sie besingen. „Am Rand des Bachs entsprungen" nennt sie das letzte der Gedichte, die „Zueignung". Näher erläutert wird das in einer poetischen Epistel an Friederike Oeser (DjG. I S. 28 ff.). Da erzählt der Dichter, wie ihn Verdruß häufig aus Leipzigs Mauern gejagt habe auf die Felder bei Oesers Landhaus:

Da ging ich nun in Deinem Paradiese,
In jedem Holz, auf jeder Wiese,
Am Fluß, am Bach, das hoffende Gesicht
Vom Morgenstrahl geschminkt, und sucht' und fand dich nicht.

Dann schlug ich, angereizt vom launischen Verdrusse,
Den armen Frosch am sonnbestrahlten Flusse,
Dann jagt' ich ringsumher und fing
Bald einen Reim bald einen Schmetterling.

Am Tage sang ich diese Lieder,
Am Abend ging ich wieder heim,
Nahm meine Feder, schrieb sie nieder,
Den guten und den schlechten Reim.

Wenn einige von den Liedern in eine epigrammatische Spitze auslaufen, so wissen wir jetzt aus den Briefen, daß ein Vorbild für Goethe hier die französische Madrigaldichtung war.*) Aber diese hatte nebst den verwandten französischen Dichtgattungen schon auf die frühere deutsche Anakreontik eingewirkt. Außerdem hatte schon während des siebzehnten Jahrhunderts das Epigrammatische einen hervorstechenden Zug der deutschen Lyrik gebildet. So fand Goethe denn auch bei seinen deutschen Mu-

*) Für die Einwirkung der französischen Liederdichtung auf die deutsche Anakreontik und im besondern auf Goethes Leipziger Liederbuch giebt Englert einige Belege in Zeitschr. f. vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge Bd. V Berlin 1892 S. 118 ff.

stern, besonders häufig bei Götz und Lessing, solche scharfen Schlußpointen, in denen der Verstand das Gefühl verdrängt und den rein lyrischen Eindruck aufhebt.

Dem Verstand, nicht dem Gefühl entsprangen ferner die satirischen Charakteristiken des Eifersüchtigen, des Wittwers, des Misogynen, des Ehemanns im „Neujahrslied", des Misanthropen im fünfzehnten spruchartigen Gedicht. Auch für diese und andere satirische Elemente, für die Sticheleien auf die Schwächen der Mädchen, den Verkehr der Geschlechter, den Wankelmut in der Liebe, sowie für die Einkleidung solcher Satire und solchen Spottes bot die Leipziger Lyrik dem Dichter eine Fülle von Vorbildern. Zugleich wirkten auf den Inhalt hier anregend die Leipziger, namentlich die Rabenersche Satire, das sächsische Lustspiel, die moralischen Wochenschriften und Gellerts Fabeln.

Eine bedeutendere und etwas andere Rolle, als in der Leipziger Lyrik und der Anakreontik überhaupt, spielt in den „Neuen Liedern" der Mond, der auch später so oft sein bleiches Licht über die Welt der Goetheschen Dichtung ergießt. Mehr an die schwerere, ernstere deutsche Poesie schließt sich der junge Lyriker darin an, namentlich in dem Liede „Die Nacht", an die Dichter, die zu den Schweizern in naher Beziehung standen und den Einfluß englischer Dichtung erfuhren. Als der eigentliche Schöpfer der deutschen Mondscheinpoesie hat unter ihnen wohl Klopstock zu gelten. Von ihm lernte Zachariä, für Goethe damals „Apollens Liebling", dessen „mächtge Leier" zu schlagen sein höchstes Ziel ist, den Mond poetisch verwerten. Häufig auch erhellt dieser das Dunkel der Haine in der idyllischen Dichtung des Zürichers Salomon Geßner, in welcher Klopstocksche Töne mit anakreontischen und solchen der Schäferpoesie zusammenklingen. Zachariä wie Geßner schufen unter dem Titel „Die Nacht" poetische Gemälde, an die das gleichnamige Leipziger Gedicht Goethes noch in anderen Zügen als dem Mondschein erinnert. Die Dämmerung der Mondnacht besang ferner mehrfach der Trauerspieldichter und Didaktiker Cronegk, ein Schüler Gellerts, Schützling Bodmers und Nachahmer Youngs, an dessen Poesie gleichfalls in Goethes Leipziger Liedern auch sonst manches anklingt. Von den Schweizern und Klopstock ging endlich

Wieland aus, bei dem der Mond zur romantischen Scenerie gehört.

Weit über den Mondschein hinaus nun reicht Wielands Einfluß auf das Leipziger Liederbuch.*) Unter seine „echten Lehrer" rechnet Goethe ihn bald nach der Leipziger Zeit. Schon in Leipzig entzückten ihn sein „Don Sylvio von Rosalva" (1764), seine „komischen Erzählungen" (1765), „Agathon" (1766. 67), „Musarion" (1768). Es sind dies, wie früher bemerkt, Werke, in denen die Sinnlichkeit eine etwas andere und lautere Sprache, als in der früheren deutschen Poesie, wagte. Wohl suchte sie schon seit der zweiten schlesischen Schule wieder ihr Recht, ihren Platz in der deutschen Dichtung, aber es fehlte ihr teils die Kraft, die Gesundheit teils die Schönheit, die Grazie. Noch nicht frei wagte sie in der zahmen, ängstlichen Anakreontik der Gleim, Uz, Götz hervorzutreten, noch mehr oder weniger als Sünde, die Grund hat sich zu verbergen, erscheint sie da und, indem sie das beliebte Philistergewand umnahm, unnatürlich, schwächlich und zuweilen gerade durch das Bestreben, sich zu verhüllen, zur Lüsternheit verzerrt. Freier, kräftiger äußerte sie sich bei anderen Dichtern, wie Günther und dem jungen Lessing, aber da war sie nun wieder zu wenig graziös, zu derb, um wahrhaft poetisch zu wirken, oft geradezu unschön, verletzend roh. Zugleich unverhüllt, wenn auch nicht immer, und graziös stellt sich das Sinnliche bei Wieland dar, der es oft, z. B. in der Einleitung des „Idris" gegen die ängstlichen Moralisten verteidigt, und ebenso nun und unter Wielands entschiedenem Einfluß in den Leipziger Liedern Goethes. Und wenn es bei Wieland noch nicht immer gesund, noch oft lüstern ist, so fehlt dagegen bei Goethe jede Spur von Ungesundem. Als etwas ganz Natürliches spricht der junge Dichter das Sinnliche aus, nicht als etwas, das eigentlich verboten sei, ohne Lüsternheit, so offen, daß er bei den Umarbeitungen glaubte mildern zu müssen. Ähnliche Schilderungen der weiblichen Reize, wie in dem Gedicht „An den Mond" (später „An Luna"), finden sich wohl

*) Über das Verhältnis des jungen Goethe zu Wieland handelt Seuffert in der Zeitschr. für deutsches Altertum Bd. 26 S. 252 ff.

in der Anakreontik, aber bei genauem Vergleich spürt man, daß doch ein anderer Geist in der Goetheschen Darstellung atmet, der frischere, gesündere, leidenschaftlichere Sinn des Verfassers der Briefe an Behrisch. Und welcher Unterschied nun gar zwischen dem „Hochzeitslied“ (später „Brautnacht“) und seinen Vorgängern, den Hochzeitskarmina, die seit dem siebzehnten Jahrhundert eine beliebte Gattung der Gelegenheitsdichtung waren. An Stelle der Unnatur oder derben Unanständigkeit dieser bei Goethe die vollendete natürliche Grazie.

Wielands Einfluß auf das Leipziger Liederbuch war ein mindestens ebenso starker wie der der Anakreontik und sonstigen leichten Lyrik der Zeit. Seine Schriftstellerei damals berührte sich mit dieser in vielen Punkten, wenn sie sie auch an Kühnheit weit hinter sich ließ. Sie enthält schäferliche und anakreontische Elemente, eine ähnliche Rolle spielt die antike Mythologie, ähnliche Vorstellungen vom antiken Privatleben, zumal dem Liebesleben herrschen in ihr, wie in der Anakreontik, der Ton der leichten französischen Poesie erklingt bei Wieland, wie in der Leipziger Operette und Lyrik. Wenn Goethe in den „Neuen Liedern“ als Haupteigenschaften der Mädchen Eitelkeit, Putzsucht und Wankelmut in der Liebe hervorhebt, wenn er der Tugend zweifelsüchtig gegenübersteht, bei ihrer Bewährung vom äußeren Schein zu den inneren Beweggründen dringt und diese nichts weniger als moralisch findet, besonders in dem Gedicht „Liebe und Tugend“, wenn in diesen Liedern dem Dichter als Lebensideal der sorglos heitere, der „weise“ Genuß des schönen Augenblicks vorschwebt, so trat ihm eine solche skeptische Ansicht des menschlichen Wesens und eine solche optimistische, eudämonistische Auffassung des Lebens ebensowohl bei Wieland wie in der Anakreontik und der Leipziger Dichtung entgegen. Die Lebensweisheit, die Wieland in seinen vorhin genannten Werken verkündete, war ein Gemisch von Sokratischen und Horazischen Lehren und von Sätzen der französischen Sensualisten und Materialisten, besonders des Helvetius und der Encyklopädisten, sowie der englischen Glückseligkeitsphilosophen, besonders Shaftesburys. In der Art, wie sie durch Wieland dichterisch gestaltet wurden, spüren wir den Einfluß der leichten französischen Poesie, der

„petite poésie“, die wir schon kennen, aber auch Voltaires und Diderots und ebenso der leichteren englischen Dichtung, eines Gay, eines Prior. Wo in der poetischen Gestaltung dieser Lebensauffassung ein gewisses Maß gehalten wurde, nicht rohe Frivolität herrschte, sondern maßvoller, anmutiger Lebensgenuß gepredigt ward, kurz, wo diese Lebensauffassung so, wie auch in Goethes „Neuen Liedern“ erscheint, da ward sie Philosophie der Grazien getauft. So lautete der Nebentitel der „Musarion“ und zwei Jahre nach dieser veröffentlichte Wieland „Die Grazien“. Die Grazie beschränkt sich bei Wieland nicht auf die Sinnlichkeit, sie ist in der That überhaupt die hervorstechende Eigentümlichkeit seiner Dichtung aus dieser Zeit, durch die er der gefeierte Schriftsteller der vornehmen Welt wurde. Grazie im Kleinen ward aber ebenso vor allem in der Anakreontik, der Leipziger Operette und den verwandten Dichtgattungen erstrebt, hier freilich öfter, als bei Wieland, ausartend in Geziertheit.

Unter den Begriff der Grazienpoesie kann man Wieland, die Anakreontik und die Leipziger Dichtung zusammenfassen und von einem starken Einfluß dieser Grazienpoesie, nicht von einem solchen der Anakreontik oder der Leipziger Dichtung allein muß man sprechen, will man die historische Stellung des Leipziger Liederbuches bestimmen. Grazie ist der Grundzug aller dieser „Neuen Lieder“. Dem Streben nach ihr ist es zuzuschreiben, daß auch die Schattenseiten des Lebens darin, wiewohl nicht übersehen, doch mit gutmütigem Humor, mit einer in solcher Jugend erstaunlichen Geistesfreiheit, nicht mit Verachtung, sondern mit Lächeln betrachtet und dargestellt sind. Die dunklen Töne fehlen nicht, aber nirgends bricht lichtlose Nacht herein, nur Dämmerung, die Nacht immer erhellt vom Monde. Wohl singt der Dichter nicht immer beseligt das Glück der Liebe, ist nicht immer in der Stimmung auszurufen: „Und mein Glück nimmt immer zu“, sondern nennt sich auch „elend“, „der Liebe Sklaven, einen armen Thoren“, dessen „misanthropisches Gesicht der Eule verzerrtem Ernste beikommt“, dem „wie Träume fliehn die wärmsten Küsse und alle Freude wie ein Kuß“. Aber nie gewaltsam, nie krampfhaft wird der Ausdruck des Schmerzes,

wie oft in den Briefen an Behrisch. Die Liebesqualen, die dort leidenschaftlichste Ausbrüche der Verzweiflung entfesseln, erscheinen in den „Neuen Liedern" gemildert zu resignierter Melancholie. Maß hält der Dichter überall, wie es die Gesetze der Grazie verlangen.

Mit der Konstatierung des starken Einflusses der ganzen Grazienpoesie ist die historische Stellung des Leipziger Liederbuches aber auch noch nicht genügend bezeichnet. Zum Traditionellen ist nun das Originelle zu fügen, das, worin Goethe über die Modepoesie des Tages hinausging, einen ersten, freilich noch kleinen Schritt that auf dem Wege, auf welchem ihm bald die völlige Umwandlung, die folgenreiche Belebung und Vertiefung unsrer Lyrik gelingen sollte.

Selbst erlebt, namentlich in seinem Verhältnis zu Käthchen Schönkopf, hat Goethe viel von dem, was er in den „Neuen Liedern" singt. Der Fall liegt wie bei der „Laune des Verliebten". Er entlehnte die Motive der älteren Dichtung, die er in der seinigen verwandte, nicht rein äußerlich, sondern unter Vermittlung eignen seelischen Erlebnisses. Den Beweis dafür erbringen wieder die Leipziger Briefe durch ihre zahlreichen zum Teil wörtlichen Anklänge an die Lieder. Damit weisen nun aber auch diese von der Aufklärungsdichtung, in welcher der berechnende Verstand schuf, was die Mode und die Regeln verlangten, nach der Poesie des Sturmes und Dranges, dessen Forderung von Gefühl und Leidenschaft das weitere Gebot erzeugte, daß der Dichter unmittelbar aus äußerem oder innerem Erlebnis, aus seiner dadurch geschaffenen augenblicklichen Stimmung heraus singe. Damit sind aber die Leipziger Lieder auch wieder gleich dem Schäferspiel im besondern für Goethe charakteristisch, der selber seine ganze, auch die spätere Poesie für eine fortlaufende Reihe von Selbstbekenntnissen erklärt hat. Nur zwei Vorgänger hatte Goethe nach dieser Seite, soweit da unser Urteil reicht, in der Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts. Der eine ward schon früher genannt: Albrecht von Haller. Noch vor ihm aber liegt Christian Günther, der es als der erste in Deutschland wieder gewagt hatte, seine Lyrik zum unmittelbaren Ausdruck seiner Erlebnisse zu gestalten, Christian Günther,

den Goethe später in „Dichtung und Wahrheit" so verständnisvoll charakterisierte und dessen Gedicht „Auf die ihm so beliebte Abwechslung im Lieben" vielleicht das unmittelbare Vorbild für die „Unbeständigkeit" (später „Wechsel") im Leipziger Liederbuch war.*)

Daraus nun, daß Goethe die Gefühle und Situationen, die er besang, zum Teil selbst erlebt hat, erklärt sich einmal die liebenswürdige Frische mancher der Lieder und dann die Erscheinung, daß ihre Hauptgegenstände, Liebe und Natur, nicht immer mit traditionellen Mitteln geschildert werden, daß zuweilen schon originelle Empfindung in originellem Ausdruck durchbricht. Beides, Traditionelles und Originelles, z. B. wundersam vermischt in dem schönsten der Lieder „Die Nacht" (später „Die schöne Nacht"):

Gern verlaß ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,
Wandle mit verhülltem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald.
Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

Schauer, der das Herze fühlen,
Der die Seele schmelzen macht,
Flüstert durchs Gebüsch im Kühlen,
Welche schöne, süße Nacht!
Freude! Wollust! Kaum zu fassen!
Und doch wollt' ich, Himmel, dir
Tausend solcher Nächte lassen,
Gäb' mein Mädgen Eine mir.

Gewiß, „Zephirs", „Luna" u. a. sind hier traditionelle Begriffe und Motive. Aber „Wandle mit verhülltem Tritte", „Luna bricht die Nacht der Eichen", „Birken streun mit Neigen" — das hat kein Anakreontiker Goethe vorgemacht, das ist so originell und tief poetisch ausgedrückt wie empfunden, das verrät selbständige innige Versenkung in das Leben der Natur. Ebenso die große Kunst, mit der die dämmerige Mondscheinstimmung

*) Vgl. K. J. Schröer im G.-Jahrb. IV S. 364—5.

durch die Wahl und Fügung der Worte zum Ausdruck gebracht und bis zum epigrammatischen Schluß festgehalten ist.

Die Dämmerung überhaupt lieben die Leipziger Lieder. Außer dem Dämmerlicht des Mondes giebt es da das Zwielicht der Waldestiefe, die Nebelluft des anbrechenden Morgens, das mystische Halbdunkel des Brautgemachs, die ungewisse Scheinwelt des Traumes. Und Dämmerung blieb auch fernerhin eine Lieblingsstimmung in Goethes Jugenddichtung. Für das Leipziger Liederbuch ist in diesem Punkt eine Einwirkung derselben Dichter anzunehmen, die schon für die poetische Verklärung der Mondnacht als Goethes Vorgänger genannt sind, auch wohl ein unmittelbarer Einfluß der englischen Poesie, in der damals Dämmerung liebende Melancholie die Wertherstimmung vorzubereiten begann. Young, den Verfasser der „Nachtgedanken", in denen die deutsche Empfindsamkeit willkommene Nahrung fand, erwähnt Goethe in einem Brief an die Schwester (S. 41) in einer Weise, die Bekanntschaft mit ihm voraussetzt. Aber wieder muß daneben scharf betont werden, was dem äußeren Einfluß in Goethes eignem Wesen entgegenkam. Dämmerung entspricht am meisten der Stimmung, in der er sich damals befand. Wir sahen: noch immer, wie in Frankfurt, bewegte er sich zwischen Gegensätzen, die wir in Kürze, wenn auch nicht durchaus zutreffend, als Aufklärung und Sturm und Drang bezeichnen können. Neue Gedanken, neue Gefühle, wie sie die Menschen seiner Umgebung nicht kannten, regten sich in ihm. Aber noch sah er nicht klar genug, zu entscheiden, ob sie berechtigt wären, und noch fühlte er sich am wohlsten, wenn er nicht klar zu sehen brauchte, die in ihm liegenden Gegensätze nicht scharf unterscheiden konnte. Die Dämmerung einer neuen Zeit ruhte in seiner Seele, Dämmerung war die seinem Zustand angemessenste Stimmung, Dämmerung deshalb eine Lieblingsstimmung der Lieder, die er zum Teil unmittelbar aus seinem Herzen und Leben heraus sang.

Die Vorliebe für die Dämmerung nun, für die wir den Boden schon durch Eindrücke der Knabenzeit bereitet sahen, ist so, wie sie in den „Neuen Liedern" zuerst deutlich sich äußert, ein interessantes und wichtiges Moment in Goethes Entwicklung.

Bedeutsam ist: die Unschuld, die „schönste Tugend einer Seele", sieht der Dichter nur „im Nebelkleide ziehn", sie flieht mit der Dämmerung vor der aufgehenden Sonne („An die Unschuld"), und im Dämmerschein des Mondes allein enthüllt sich ihm die volle Schönheit seines Mädchens („An den Mond"). Die Schönheit ist ihm Dämmerung. So definiert er sie geradezu in einem Brief an Friederike Oeser kurz nach der Abreise von Leipzig: „Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Gebuhrt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittelding" (DjG. I S. 53). Wie es in dem eben erwähnten Gedicht von der Unschuld heißt:

Dich fühlt nur, wer dich nicht kennet,
Wer dich kennt, der fühlt dich nicht,

so erscheint in jener Briefstelle die Schönheit als etwas Unbestimmtes, das sich nicht deutlich mit dem Verstand erkennen, das sich nur fühlen läßt, und ein Jahr später wird sie in einem Brief aus Straßburg unerklärlich genannt, da sie sich nur wie im Traum uns zeige, „ein schwimmendes glänzendes Schattenbild, dessen Umriß keine Definition hascht" (DjG. I S. 234). Ihren tiefsten Grund hat auch diese Schönheitstheorie des jungen Studenten in seinem inneren Wesen. Es war natürlich, daß er der Schönheit, die schon damals für ihn das Höchste in der Welt, das Ideal seiner Träume, der Mittelpunkt seiner Interessen zu werden begann, den Charakter der Unbestimmtheit, der Dämmerung lieh, weil er in Unbestimmtheit, Dämmerung damals seine glücklichsten Augenblicke genoß. Aber wie bei der Dämmerungs- und Mondscheinpoesie, so ist auch bei dieser mit dem Begriff der Dämmerung arbeitenden Theorie daneben ein äußerer Einfluß wirksam gewesen. Wie wir dort auf Klopstock, Wieland und andere Dichter zurückblickten, so hier auf den Maler Oeser, den Vater der Friederike, an die der vorhin erwähnte Brief gerichtet ist. In ihm fährt Goethe nach der Definition der Schönheit fort, diese Materie sei seine Lieblingsmaterie, und äußert den Wunsch, über sie wieder einmal mit Friederikens Vater zu sprechen. Wir lesen zwischen den Zeilen, daß jene Definition im Sinne Oesers war.

Goethe hatte bei Oeser Zeichenunterricht und war, besonders gegen das Ende seiner Leipziger Zeit häufiger und gern gesehener Gast in seinem Hause. Er lernte da weniger Zeichnen, als Kunstverständnis im allgemeinen. „Auch war unsre Hand", schreibt er aus Frankfurt über Oesers Unterricht, „nur sein Nebenaugenmerck; er drang in unsre Seelen, und man mußte keine haben um ihn nicht zu nutzen" (DjG. I S. 77). Klar tritt Oesers große Bedeutung für den Beginn von Goethes Künstlerlaufbahn aus allen Briefen, die dieser von Frankfurt aus an den Lehrer schrieb, hervor. Da heißt es z. B. (DjG. I S. 35—6): „Was binn ich Ihnen nicht schuldig, Theuerster Herr Professor, daß Sie mir den Weeg zum Wahren und Schönen gezeigt haben, daß Sie mein Herz gegen den Reitz fühlbaar gemacht haben. Ich binn Ihnen mehr schuldig, als daß ich Ihnen dancken könnte. Den Geschmack, den ich am Schönen habe, meine Kenntnisse, meine Einsichten, habe ich die nicht alle durch Sie? Wer unter allen meinen Lehrern hat mich jemals würdig geachtet mich aufzumuntern, als Sie. Entweder ganz getadelt, oder ganz gelobt, und nichts kann Fähigkeiten so sehr niederreißen. Aufmunterung nach dem Tadel, ist Sonne nach dem Reegen, fruchtbaares Gedeyen. Ja Herr Professor wenn Sie meiner Liebe zu den Musen nicht aufgeholfen hätten, ich wäre verzweifelt. Sie wissen was ich war, da ich zu Ihnen kam, und was ich war, da ich von Ihnen ging, der Unterschied ist Ihr Werck." Nach dieser wie anderen Stellen der Briefe hat Oeser nicht nur wie kein anderer in Leipzig den jungen Dichter zum Nachdenken über die Schönheit angehalten und zur Ausübung der Kunst ermutigt, sondern Goethe bekennt sich auch in seiner Auffassung vom Wesen der Schönheit und Kunst völlig abhängig von ihm.

Nun war Oeser ein Freund und Lehrer Winckelmanns, des genialen Begründers der modernen Kunstgeschichte. Von Oeser hörte Goethe den berühmten Satz, den er dann als Grundgedanken in des größeren Schülers Schriften wiederfand, das Ideal der Kunst, verwirklicht in der griechischen Plastik, sei edle Einfalt und stille Größe. Unter Bezugnahme auf diese Lehre Oesers schreibt Goethe aus Frankfurt (DjG. I S. 77): „Sein

Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben." In der That ward schon hiermit der Grund zu Goethes Begeisterung für die Antike gelegt, das Bild der Schönheit stieg vor ihm auf, dessen reine, ruhige Züge aus seiner späteren klassischen Dichtung leuchten. Aber doch weniger rein und streng war Oesers Auffassung der Antike, als die Winckelmanns und des späteren Goethe. Die modernisierte, französierte Antike, wie sie Wieland damals in seinen Werken gestaltete, entzückte ihn. Er muß überhaupt für Wieland geschwärmt haben. Wir kennen schon seine Begeisterung für Shakespeare, wie sie der von ihm gemalte Theatervorhang bezeugt. Wieland wird sie mit seiner Übersetzung des englischen Dramatikers, die 1766 vollendet war, in ihm entzündet haben. Mit derselben Begeisterung aber begrüßte er Wielands Originalwerke. Dessen „Musarion" ließ er sich in den Aushängebogen von Goethe vorlesen. Entschieden hat er den jungen Dichter energisch, wie auf Shakespeare, so auf Wieland hingewiesen. Das verrät die Art, wie dieser in Goethes Briefen an Oeser und seine Tochter erwähnt wird. Die leichte bewegliche Grazie, wie sie in der Wielandschen und ebenso in der anakreontischen Poesie lebte, war Oeser offenbar doch sympathischer, als die ernstere, ruhige Schönheit der griechischen Kunst. „Niedliche" Vignetten zeichnete er gerade in der Zeit des persönlichen Verkehrs mit Goethe für die Ausgabe von Uzens poetischen Werken. Weniger erhaben war sein Schönheitsbegriff, als der Winckelmannsche. Goethe deutet das bei der Charakteristik Oesers in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 89 ff.) an durch die Bemerkung, daß er seinen Schülern weniger das Evangelium des Schönen, als das des Geschmackvollen und Angenehmen überliefert habe. Ebenda hebt er als Haupteigentümlichkeit aller seiner Werke „eine eigene Grazie" hervor und spricht von seiner „nebulistischen" Manier. Hier kommen wir nun auf die in Leipzig entstandene Ansicht Goethes zurück, daß die Schönheit etwas Unbestimmtes, Dämmerung sei. Sie stimmt so, wie sie in den vorhin angeführten Briefstellen ausgesprochen ist, zu dem Schönheitsideal, zu welchem Wieland sich bekennt, wenn er in „Don Sylvio von Rosalva" einem jungen Mädchen „diesen zauberischen Reiz, der sich nicht beschreiben läßt und nach dem

Urteil der Kenner noch etwas Schöneres als die Schönheit selbst ist", zuspricht und von den Grazien in der nach ihnen benannten Dichtung sagt: „Das, was die Töchter des jungen Bacchus und der lächelnden Cythere zu Grazien machte, entschlüpfte der Nachahmung. Es war das Zauberische, das niemand nennen kann, wozu die empfindsamen Seelen einen eigenen Sinn haben, was sich von diesen Günstlingen der Natur fühlen, denken, aber nicht beschreiben läßt." Einen allgemeinen deutlichen Begriff vom Wesen der Schönheit rechnete übrigens auch Winckelmann unter die „unerfundenen Wahrheiten". Alles Gesagte aber, Oesers entschiedene Vorliebe für Wieland, das Bewußtsein der Übereinstimmung mit Oeser, das aus den an Wieland anklingenden Äußerungen des jungen Goethe über die Schönheit spricht, macht es wahrscheinlich, daß Oeser von dieser in ganz ähnlicher Weise, wie wir eben Wieland hörten, gedacht und geredet, daß auch er die Ansicht vertreten habe, die Schönheit entziehe sich der deutlichen Erkenntnis durch den Verstand, ihr Wesen könne nur durch Empfindung und Anschauung erfaßt werden. Dafür sei endlich als Beweis aus dem Briefe, in welchem Goethe dem verehrten Lehrer den Dank für seinen Unterricht so rückhaltlos und warm abstattet, noch die folgende Stelle angeführt: „Wie gewiß, wie leuchtend wahr ist mir der seltsame, fast unbegreifliche Satz geworden, daß die Werckstatt des großen Künstlers mehr den keimenden Philosophen, den keimenden Dichter entwickelt, als der Hörsaal des Weltweisen und des Kritickers. Lehre tuht viel, aber Aufmunterung tuht alles" (DjG. I S. 35—6). Oeser wird jenen „seltsamen" Satz ausgesprochen haben, um die Methode seines Unterrichts zu begründen, die Methode, die darin bestand, daß er seinen Schüler das Schöne anschauen und durch die Anschauung empfinden ließ, anstatt es ihm zu beschreiben, zu definieren. In einen Gegensatz trat er damit zur logischen, rein begrifflichen, die Begriffe zergliedernden Ästhetik, wie sie unter der Herrschaft des Wolffschen Systems in der Aufklärung getrieben wurde. Eine Flucht aus der reinen Verstandeswelt dieser bedeutet Oesers Schönheitslehre, auch in der Wissenschaft wird damit die Anschauung, die Erfahrung, die Empfindung, das Gefühl über den Verstand und die Spekulation erhoben, wie es dann auf allen Gebieten des

Lebens durch den Sturm und Drang geschah. Diesem näherte sich Goethe, indem er Oesers Schönheitstheorie annahm und weiterbildete. Seine Vorliebe für Dämmerung überhaupt, von der seine Definition der Schönheit als Dämmerung nur eine besondere Äußerung war, zeigt an, daß das kalte Licht der Aufklärung ihm unbehaglich war. Schon das Wort Dämmerung drückt einen Gegensatz zur Aufklärung aus. Ihrer Welt kalter Begriffe gegenüber erscheint die Dämmerung als die Region des warmen Gefühls. In sie flüchtete der junge Dichter, und wenn er seine Vorliebe für Dämmerung auch in seiner Schönheitstheorie und seiner poetischen Produktion bethätigte, so haben wir darin den Ausdruck einer Stimmung, in welcher ihm in der Welt scharf gegeneinander abgegrenzter Begriffe, in der kalten Verstandeswelt der Aufklärung die wahre Poesie keine Stätte zu haben schien, sondern allein in der Welt der Gefühle, aus der dann der Sturm und Drang die Kraft zu seinen poetischen Großthaten zog.

Gefühl, Empfindung erhebt Goethe denn auch an verschiedenen Stellen der Leipziger Briefe gegen den Verstand. Sie vor allem sucht und schätzt er bei den Mädchen und Frauen, mehr, als Kenntnisse und Belesenheit. Und er hat schon Stunden, wo ihm die Gefühlsdichtung, die aus vollem Herzen strömt, wenn sie auch Sünden gegen den „guten Geschmack" begeht, sympathischer ist, als eine rein verstandesmäßige Poesie, die alle Regeln der Kunst beobachtet. Pflichtet er einmal dem Tadel bei, den Boileau über den „gotischen" Tasso ausspricht, so stimmt er ein andermal dem Urteil Marmontels zu, der Tasso als einen warm empfindenden, aus erregtem Inneren heraus schaffenden Naturdichter in Schutz nimmt und preist gegenüber dem kalt berechnenden, nichts aus seinem Herzen schöpfenden, immer nachahmenden Künstler Boileau.

Gefühl, Empfindung werden auch in den Leipziger Liedern immer wieder verlangt. Im zweiten Gedicht „Der wahre Genuß" z. B. heißt es:

Empfinde, Jüngling, und dann wähle
Ein Mädchen dir, sie wähle dich,
Von Körper schön und schön von Seele,
Und dann bist du beglückt, wie ich.

Mit naiver Empfindung die Freuden, die sich bieten, genießen, sie sich nicht durch Zergliederung mit dem Verstande verderben, das ist die Lehre, die das zehnte Gedicht „Die Freuden" erteilt. Anakreontischer Epikuräismus und Wielandsche Grazienphilosophie klingen darin wieder, nicht minder aber die Lebensweisheit der rasch und warm fühlenden Frau Rat, auf die der Sohn auch in einem Brief an Behrisch sich beruft: „Auf alle Fälle will ich mir nicht den Kopf zerbrechen, denn das tuht weh, sagte meine Mutter" (S. 87). Wir haben nun bereits gesehen, wie zuweilen allerdings schon in den Leipziger Liedern wahres, tiefes Gefühl zum Ausdruck kommt, in Schilderungen der Natur und Liebe, die aus eignem seelischen Erlebnis des Jünglings fließen. Meist aber bleibt es noch bei dem Verlangen von Empfindung, meist findet der Dichter für seine Empfindung noch nicht den völlig entsprechenden, lebendigen Ausdruck. Dazu haftet er doch noch zu sehr an den überlieferten Formen, dazu ist auch doch das Verstandeselement, die Neigung zum Moralisieren noch zu mächtig in ihm. In Reflexion über das Gefühl, in dessen Zergliederung tritt sie hervor, ferner in den erwähnten epigrammatischen Schlußpointen und bei den zwei Gedichten „Die Freuden" und „Unbeständigkeit" in Allegorie mit moralischer Nutzanwendung. So zeigen die Lieder ebenso deutlich, wie die Briefe, unversöhnte Gegensätze in Goethes Brust. Der Moralist der Briefe an die Schwester z. B. spricht die Verse in „Der wahre Genuß":

Laß nur für Eine dich entzünden,
Und ist ihr Herz von Liebe voll,
So laß die Zärtlichkeit dich binden,
Wenn dich die Pflicht nicht binden soll.

Der lebens- und genußfrohe Student der Briefe an Behrisch dagegen schließt das Gedicht „Unbeständigkeit":

Es küßt sich so süße der Busen der Zweyten,
Als kaum sich der Busen der Ersten geküßt.

Neben so sorgloser Lebensfreudigkeit dann wieder grüblerische Melancholie. Spricht weiser Genuß des Augenblicks als Lebensideal aus allen Liedern und aus manchen auch als die Stimmung, die den Dichter wirklich erfüllt, so erklingen in anderen,

wie wir schon hörten, melancholische Töne, die ihn in Widerspruch mit seiner eigenen epikuräischen Lebensphilosophie zeigen. „Zergliedrer deiner Freuden" schilt er sich einmal. Die Lehre, die er erteilt:

O Jüngling, sey weise, verwein' nicht vergebens
Die fröhlichsten Stunden des traurigen Lebens

erscheint so als eine Mahnung, die er auch an sich selber richtet.

Auch seine Stimmung, wie alles in ihm, schwankte zwischen Gegensätzen. Deutlicher noch, als aus den Liedern, erhellt das aus den Briefen, in denen die beiden entgegengesetzten Stimmungen, zwischen welchen die Lieder sich bewegen, einen unmittelbaren und deshalb noch entschiedeneren Ausdruck finden. Derselbe, von dem wir so manche Äußerung einer skrupellosen, ausgelassenen Freude am Leben vernahmen, kann auch sehr melancholisch schreiben. In den Anwandlungen von Tiefsinn, die er der Schwester berichtet, machte er gern englische Verse, weil der englischen Poesie der melancholische Ton damals eigentümlich schien. Ein solches englisches Gedicht (S. 33—35), das nach seiner Ansicht einen Stein zum Weinen bringen könnte, beginnt mit der Schilderung des beständigen Wechsels seiner Stimmung:

Thou knowst how happily they Freind
Walks upon florid Ways;
Thou knowst how heavens bounteous hand
Leads him to golden days.

But hah! a cruel ennemy
Destroies all that Bless;
In Moments of Melancholy
Flies all my Happiness.

Gegen das Ende des Aufenthaltes in Leipzig wurden die melancholischen Anwandlungen häufiger und nun vor allem dem Freunde Behrisch geklagt. Im November 1767 entringt sich dem Dichter der Seufzer: „So leb ich, fast ohne Mädgen, fast ohne Freund, halb elend; noch einen Schritt und ich binns ganz" (S. 93). Es ist eine hypochondrische Stimmung, wie sie die Entwicklungsjahre leicht mit sich bringen, zumal wenn die Entwicklung so rasch und unter so entgegengesetzten Einflüssen vor sich geht wie beim jungen Goethe. Dazu aber kam bei die-

sem in Leipzig ein besonderer Grund zur Melancholie, die Art, wie sein Verhältnis zu Käthchen Schönkopf sich gestaltete oder vielmehr wie er selber es sich gestaltete. Da zeigt er sich so recht als „Zergliedrer seiner Freuden". Überhäuft sein Mädchen ihn mit Liebkosungen, schwört ihm ewige Treue, so grübelt er, ob ein solcher Schwur je gehalten werden könne. Hintergeht sie ihm zu Liebe ihre Mutter, so giebt ihm die Schlauheit, mit der sie dabei verfährt, Anlaß zu der quälenden Frage, ob sie mit derselben Geschicklichkeit nicht ihn selber betrüge (S. 81). Ist sie ruhig zärtlich, plagt ihn nicht mit Eifersucht und Zweifeln, so hat „die Heftigkeit ihrer Liebe gegen sonst viel nachgelassen"; ist sie aber leidenschaftlich, eifersüchtig darauf bedacht, ihn an sich zu fesseln, so zerbricht er sich den Kopf, ob daraus auch wirklich Liebe spreche, ob es nicht vielmehr bloßer Stolz sei, es sie nur „vergnüge, einen stolzen Menschen, wie er sei, an ihrem Fußschemmel angekettet zu sehen" (S. 106—7). Ein Traum, in welchem Käthchen ihn wie ein Meerschweinchen in einen Sack gesteckt hat, genügt, ihn in den „Fieberparoxismus" der Eifersucht zu versetzen (S. 82—83). In helle, wilde Flammen schlägt diese aus bei einer Gelegenheit, von der schon mehrmals die Rede war, als er sein Käthchen mit einem anderen Verehrer im Theater beobachtet. In förmlicher Raserei sehen wir den Jüngling, wo er dies dem Freunde schildert in dem leidenschaftlichsten der Briefe (S. 98—103). „Wie könnte", heißt es da, „ein Toller vernünftig reden. Das bin ich. Ketten an diese Hände, da wüßte ich doch worein ich beißen sollte." Am Tage darauf stellt sich heraus, daß die ganze Quälerei unnütz war, schöner denn je offenbart Käthchen ihm ihre Liebe, und zum Himmel wird ihm die Welt, die ihm gestern eine Hölle war (S. 103). Kein Zweifel, daß die Geliebte mit ihrem koketten Wesen dem armen Verliebten oft Grund zur Eifersucht gegeben hat. Aber nicht immer war sie schuld an seinen Qualen. Er quälte sich auch selbst. Er sah oft, was nicht wirklich war, und was wirklich war, sah er nicht. Er hatte Launen. „Üble, sehr üble Laune" meldet der Schluß eines Briefes dem Freunde und der folgende beginnt mit dem Bekenntnis guter Laune (S. 113). Treffend vergleicht er sich in einem Briefe an Cornelie einem

Apriltag, weil er „nur aus Laune heiter sei und immer 10 gegen 1 wetten könne, daß morgen ein dummer Abendwind Regenwolcken heraufbringen werde“ (S. 74); und Behrisch gegenüber nennt er sich „eine Wetterfahne, die sich dreht, immer dreht“ (S. 93). Wie nun seine Stimmung wechselte, so erschien ihm das Leben in wechselndem Lichte und so auch die Geliebte und die Liebe. Bald segnet bald verflucht er sie. Schildert er die Liebe einmal mit glühenden Farben als „eine Seeligkeit, um die man gern ein Fegfeuer ausstehn“ (S. 104), so prägt er ein andermal die melancholische Sentenz: „Liebe ist Jammer“ (S. 93).

Durchaus bestätigen nach allem die Briefe die Bemerkung in „Dichtung und Wahrheit“ (II S. 108): „Meine Natur, von hinlänglichen Kräften der Jugend unterstützt, schwankte zwischen den Extremen von ausgelassener Lustigkeit und melancholischem Unbehagen.“ Seitdem wir diesen beständigen Wechsel der Stimmung, seitdem wir im besonderen so verschiedene Äußerungen des Dichters über die Liebe, seitdem wir die Freuden und Qualen, die sie ihm bereitete, aus den Leipziger Briefen kennen, sehen wir erst recht klar, wie viel Erlebtes schon in den Leipziger Liedern und ebenso in dem Schäferspiel steckt, und das Verhältnis zwischen seinem Leben und seinem Dichten in Leipzig überhaupt stellt sich uns nun, wenn wir auf alles Gesagte zurückblicken, folgendermaßen dar. In Goethes Leben, in seiner Stimmung überwog zu Leipzig je später, je mehr der Sturm und Drang. In seiner Poesie jener Zeit ringt dieser auch schon nach Ausdruck, erreicht ihn aber nur an einzelnen Stellen, weil die Elemente der älteren Zeitrichtung noch ein zu starkes Gegengewicht bilden. Charakteristisch in dieser Beziehung, daß die vier Oden, die schon den Geist der neuen Zeit atmen, in der Form viel weniger vollendet, schwerfälliger sind, als die „Neuen Lieder“ und „Die Laune des Verliebten“, die sich noch wesentlich im Geist der älteren Periode, der Aufklärung halten. Charakteristisch ferner nach derselben Seite ein auffallender Unterschied der Leipziger Dichtung von der früheren Frankfurter. In dieser gehörte die Mehrzahl der Erzeugnisse und Pläne den größeren, höheren Dichtgattungen und der erhabenen Gefühlspoesie an, wie sie, nachdem Klopstock, Wieland, Lessing zuerst

wieder in Deutschland ausreichende Kraft dafür bewährt hatten, dann durch das Genie der Stürmer und Dränger in der neuen, der großen Zeit unsrer Litteratur zur Herrschaft gelangten, in Goethes Leipziger Dichtung dagegen überwiegen die kleinen, leichteren Gattungen und die galante Verstandespoesie, wie sie dem Talent der früheren Dichter gemäß, der Durchschnittslitteratur der Aufklärung eigentümlich waren. Wohl erfuhr Goethe auch in Leipzig Anregung von seiten der höheren Dichtgattungen, besonders des Romans und des Dramas. Wieland ward ja sein Lieblingsdichter und Shakespeare erregte schon seine Aufmerksamkeit. Ferner: er sah nicht nur auf der Bühne die bedeutendsten neueren und älteren Stücke, unter ihnen Elias Schlegels „Hermann", Chr. Fel. Weißes „Romeo und Julie", Lessings Schauspiele, er wirkte auch selbst in dramatischen Aufführungen im Schönkopfschen Hause mit, als Knecht in Krügers „Herzog Michel", als Wachtmeister in Lessings „Minna von Barnhelm". Aber seine eigene Produktion im Drama großen Stiles kam nicht über Pläne hinaus. Die Leipziger Briefe erwähnen Entwürfe zu einem „Ynkle und Yariko", einem „Thronfolger Pharaos", einem „neuen Romeo", einem Lustspiel „Der Tugendspiegel", von dem auch eine Scene an Behrisch mitgeteilt wird (S. 109—10) und zu dem Goethe offenbar durch seine und des Freundes Erlebnisse in Leipzig angeregt wurde. Die Ausführung erklärte der Dichter selbst für eine Last, die seine noch zu schwachen Schultern nicht tragen könnten, fühlte sich solchen „Riesenarbeiten" gegenüber als „ohnmächtiger Zwerg" (S. 57). Auch eine freie Übersetzung von Corneilles Lustspiel „Le Menteur" gedieh nicht über die erste Scene hinaus.

Die naive Unbefangenheit, mit der er in Frankfurt, wie er der Schwester schreibt (S. 56), schon seit seinem zehnten Jahre seine Verse gereimt hatte, war verschwunden, ein Gefühl der Unsicherheit darüber, was er leisten konnte und sollte, war erwacht. Auch dies eine Folge des Schwankens zwischen Gegensätzen, das ihn nie zur Ruhe und zu einem sicheren Urteil über seine eigenen Leistungen kommen ließ. Was ihm in der einen Stimmung gut vorkam, mußte ihm, wenn die entgegengesetzte eintrat, mißlungen scheinen. So entsprang in Goethe die

Unzufriedenheit mit sich selbst, das heißt: das zweite Moment, das selten großen, tief angelegten Menschen in ihrer Entwicklung erspart bleibt, gesellte sich in Leipzig zu dem ersten, das schon in Frankfurt bestanden hatte, der Unzufriedenheit mit der Welt. Verstärkt ward diese Unzufriedenheit mit seinen poetischen Leistungen, verschärft diese Selbstkritik dadurch, daß er seine Gedichte jetzt verglich mit fremden, die er las — in Menge las: eine förmliche Lesewut beherrschte ihn. Dazu kamen schonungslose Urteile Fremder über seine Dichtungen, namentlich der Frau Hofrat Böhme, Gellerts, Clodius', Behrischens. Den Dichterlorbeer, mit dem die Frankfurter Freunde und Freundinnen ihn schon willig geschmückt hatten, sah Goethe sich wieder vom Haupte gerissen. Hatte er im Oktober 1765 in stolzem Selbstbewußtsein der Schwester geschrieben „Wir Poeten", so enthält im folgenden Mai das schon einmal erwähnte englische Gedicht die Klage:

I hum no supportable tune,
I can no poet be (S. 34),

und im September 1766 erklärt er, „gänzlich von der Narrheit zurückgekommen zu sein, sich für einen Dichter zu halten" (S. 38). Seine früheren Gedichte verbrannte er eines Tages auf dem Küchenherde und während eines vollen halben Jahres konnte er sich nicht entschließen neue zu machen. Allmählich wuchs freilich sein Selbstvertrauen wieder etwas, im Mai 1767 schreibt er (S. 56): „Da ich ganz ohne Stolz bin, kann ich meiner innerlichen Überzeugung glauben, die mir sagt, daß ich einige Eigenschaften besitze, die zu einem Poeten erfordert werden, und daß ich durch Fleiß einmal einer werden könnte." Aber vorsichtig, wie diese Ausdrucksweise, ward nun auch seine dichterische Thätigkeit. Er fing nun von unten an, von der leichtesten Gattung der Poesie, für die in der gleichzeitigen Litteratur die Technik vollständig gegeben war. So erklärt sich das erwähnte Überwiegen dieser Gattung, der aufgeklärten Verstandespoesie über die höhere, die neue Gefühlspoesie in den Leipziger Dichtungen, jener scheinbare Rückschritt gegen die poetische Thätigkeit der ersten Frankfurter Zeit. In der That war es ein Fortschritt: es ist durchaus berechtigt, wenn Goethe seine neuen, mit kritischem Bewußtsein und saurem Fleiß verfertigten Dich-

tungen höher stellt, als die flüchtig und kritiklos hingeworfenen der Frankfurter Periode, die ihn „jetzt prostituierten“ (S. 72). Aus der eben geschilderten Entwicklung begreift sich endlich auch die geringe Zahl von Gedichten aus den drei Jahren des Aufenthaltes in Leipzig. Auch sie ein Segen und eine Notwendigkeit für die Entwicklung des poetischen Genies, das Zeichen einer Ruhe, die, wie wieder Goethe selbst richtig empfindet, „man allen jungen Dichtern rahten sollte“ (S. 71).

Der Zweifel an sich selbst also war in dem jungen Goethe erwacht, beunruhigte, quälte ihn, hinderte ihn an frischem, fröhlichem Schaffen. Um so mehr, als es nicht einfach ein Zweifel an seinem poetischen Talent war, sondern auch der bestimmtere Zweifel, ob ihn sein Talent auf die bildende oder die Dichtkunst wies. Schon in Frankfurt beim Vater hatte er eifrig gezeichnet, in Leipzig setzte er diese Übung fort, bei Oeser, wie erwähnt, uud bei dem Kupferstecher Stock im Breitkopfischen Hause. Dazu erhielt er Anfang 1768 einen gewaltigen Eindruck von seiten der bildenden Kunst bei einem Besuche Dresdens. Wenn er dort in der Gemäldegalerie mehr durch die Niederländer, als durch Rafael und die italienische Renaissance begeistert wurde, so verrät sich auch darin ein Sinn für Natürlichkeit, der Beginn der Richtung auf Realismus in der Kunst, den wir in der Leipziger Zeit bemerkt haben. Mit hinein aber spielt da die Neigung für die Dämmerung. Goethe selbst scheint noch durch die Schilderung in „Dichtung und Wahrheit“ (II S. 100 ff.) anzudeuten, daß das Helldunkel, wie es die holländischen Maler liebten, ihn ganz besonders an ihren Bildern angezogen habe. Dazu kam als ein mehr äußerlicher Grund der, daß ihm der niederländische Geschmack schon von den Malern her, deren Umgang er in Frankfurt genossen hatte, lieb und vertraut war. Die Dresdener Galerie gewährte ihm von bildender Kunst eine Anschauung, wie Leipzig sie ihm nicht zu bieten vermochte. Sie gab ihm konkrete Beispiele zu den abstrakten Regeln, die ihm in Leipzig überliefert wurden. In der Anschauung so vieler Gemälde verschiedener Art mußten sich ihm die theoretischen Begriffe klären, berichtigen und vor allem beleben, an Gehalt gewinnen, die er in Oesers Unterricht und

außerdem besonders aus Lessings „Laokoon" empfangen und sich zu eigen gemacht hatte. Der letztere aber, der Goethe schon vor der Dresdener Reise aufs lebhafteste beschäftigte, mußte ihm den Zweifel, ob er zum bildenden Künstler oder zum Dichter geschaffen sei, zu einer drängenden, quälenden Lebensfrage machen, mußte mit seiner scharfen Grenzbestimmung zwischen Poesie und bildender Kunst ihm die Entscheidung für eine von beiden, und mochte sie noch so schwer werden, als notwendig erscheinen lassen. Die Entscheidung ist endlich nach langem Ringen dahin gefallen, daß der Dichter Goethe insofern zugleich bildender Künstler ward, als er wie kein anderer in seinen Meisterwerken den Zauber der Poesie und den Zauber der Plastik vereinigte.

Ein Rückblick auf alles, was vom Leipziger Goethe gesagt ist, zeigt folgendes Bild.

Trotz der ruhigen Haltung und maßvollen Grazie der „Laune des Verliebten" und des Leipziger Liederbuches immer wachsender Sturm und Drang im äußeren wie inneren Leben, ein brausendes Gewoge unausgeglichener schroffer Gegensätze in der Seele des jungen Dichters, infolge dessen Zweifel an der Welt, Zweifel an sich selbst. Nicht auf seinen Künstlerberuf beschränkt blieben die letzteren, sein ganzes Wesen ward ihm zuweilen ein Gegenstand skeptischer, quälender Grübelei. In dem englischen Gedicht, aus dem schon mehrere Strophen angeführt wurden, lautet die dritte:

Then fogs of doubt do fill my mind
With deep obscurity;
I search myself and cannot find
A spark of Worth in me.

Bei der Rolle, die in des Dichters Anwandlungen von Trübsinn und Zweifelsucht sein Liebesverhältnis spielt, ist es natürlich, daß seine Melancholie noch tiefer, seine Verwirrung noch größer wurde, als ihm Anfang 1768 ein ernstlicher Nebenbuhler bei seinem Käthchen in einem Dr. Kanne erschien, mit dem sie sich dann auch verlobte. In seiner Verzweiflung darüber schonte er seine Gesundheit noch weniger, als bisher, und überhaupt konnten dieser die fortwährenden seelischen Erregungen

höchsten Grades und die unleugbaren materiellen Ausschweifungen nicht zuträglich sein. So brauchen wir gar nicht noch eine besondere Veranlassung zu suchen für die schwere Fieberkrankheit, in welche Goethe endlich fiel.

Nur halb genesen reiste er am 28. August 1768, seinem neunzehnten Geburtstag, nach Frankfurt ab. Er kehrte in das elterliche Haus zurück, anscheinend ein Jüngling, den das Leben bereits gebrochen hatte, in Wahrheit mit einer Fülle und Kraft von Ideen und Gefühlen in Kopf und Herzen, denen es nur noch an Entschiedenheit der Richtung fehlte, um in gewaltigem Strom nach außen zu brechen, ein Sturm- und Dranggenie, das sich seiner Eigentümlichkeit nur erst halb bewußt war.

III.

Goethe in Frankfurt.

1768—1770.

Die anderthalb Jahre in Frankfurt sind eine Zeit der Sammlung, der Erholung von den Stürmen, die Goethe in Leipzig durchlebt, und für die Stürme, die ihm in Straßburg bevorstanden. Die Leipziger Eindrücke wurden verarbeitet. Dazu war reichlich Zeit, da der Dichter durch sein Leiden noch häufig ans Zimmer gefesselt war und auf den Verkehr mit seiner Schwester und deren Freundinnen beschränkt keine neuen aufregenden Eindrücke empfing.

So richten sich denn nicht nur seine Briefe, sondern auch seine Gedanken alle nach Leipzig zurück, sentimental sehnsüchtig nach Rekonvaleszentenart. Zu sehr „Antithese von Leipzig" ist ihm Frankfurt, um viel Annehmlichkeiten für ihn zu haben (DjG. I S. 20), und seine Korrespondenz nach Sachsen, in welcher er die Freuden seines Leipziger Lebens in der Erinnerung noch einmal durchkostet, nennt er „fast das einzige, daran er ein würckliches Vergnügen finde" (DjG. I S. 37). Aber wenn eine sehnsüchtig elegische Stimmung den Grundton in den Briefen, die aus Frankfurt nach Leipzig gingen, bildet, so zeigt sich die Jugendfrische und Lebenslust doch nur gedämpft, nicht erloschen. Unter die melancholischen Betrachtungen mischen sich muntere, neckische, auch satirische Einfälle, und die Lebendigkeit der Schreibweise, manche dramatisch bewegte Schilderung, überhaupt die Energie des Stiles, sowie das rege Interesse für alle möglichen, besonders moralischen und ästhetischen Erscheinungen des Lebens, das in gesunden Urteilen temperamentvoll

sich ausspricht, endlich weitgehende Zukunftspläne verraten die ungebrochene Kraft, den ungebeugten Mut des Jünglings. Die wechselnde Stimmung der Leipziger Zeit dauert fort. „So launisch wie ein Kind, das zahnt", schilt der Dichter selber sich (DjG. I S. 28). Aber weniger schroff treten die Gegensätze neben einander, weniger extrem erscheint jede der beiden entgegengesetzten Stimmungen, die lebensfreudige und die melancholische, die Grenze zwischen ihnen verschwimmt wie die Grenze zwischen Tag und Nacht in der Dämmerung. Dämmerung wird immer mehr die Lieblingsstimmung des Dichters, er schildert seinen Zustand als eine stille, unthätige, träumerische Ruhe, es liegt wie ein Schleier über den Frankfurter Briefen, wenn wir sie mit denen aus Leipzig vergleichen, ein Schleier, den eben die elegische Grundstimmung des langsam Genesenden webt und der nur zuweilen sich hebt, um die alten grellen Farben durchbrechen zu lassen.

Zwei Arten sind unter den Briefen dieser Zeit zu scheiden: realistische, die in den Formen der Umgangssprache sich bewegen, zuweilen in Derbheit ausbrechen, in denen der ungezwungene, oft leidenschaftliche Naturstil der Briefe an Behrisch, allerdings gedämpft, sich fortsetzt, diese gerichtet besonders an die Familie Schönkopf und an Friederike Oeser, und daneben sorgfältig stilisierte, ideal gehaltene, wie sie namentlich Friederikens Vater von seinem dankbaren Schüler empfängt. Durch Originalität, treffende Bilder, echt dichterische Kombinationskraft und Phantasie fesseln beide Arten der Briefe; und indem Goethe sie schreibt, macht er sich selbst und uns erst recht klar, was er in Leipzig gewonnen hat und geworden ist. Wir belauschen ihn da bei der Verarbeitung der Leipziger Eindrücke, die eben für seine zweite Frankfurter Periode das charakteristische ist.

Besonders was ihm Oeser gegeben hat, empfindet Goethe erst jetzt ganz. Einige seiner darauf bezüglichen Äußerungen aus dieser Zeit sind uns schon bekannt. Wir sahen, wie er in seiner Auffassung der Schönheit und Kunst durch Oeser in einen gewissen Gegensatz zu den Theorien der Aufklärung gedrängt wurde. Wir erkannten es als eine Erziehung zum Sturm und Drang, wenn er bei dem verehrten Meister lernte, daß in der Kunst Gefühl

und Anschauung mehr bedeuten und leisten, als Verstand und Abstraktion. Ein Kriegserklärung gegen die Gelehrtendichtung der früheren Zeit und die Verstandespoesie der Aufklärung liegt in dem Satz, den er dem Lehrer als seine Erfahrung mitteilt, daß „weit ausgebreitete Gelehrsamkeit, tiefdenckende, spitzfündige Weisheit, fliegender Witz und gründliche Schulwissenschafften mit dem Guten Geschmacke sehr heterogen seien“ (DjG. I S. 38). Auch was nun für Goethe damals der gute Geschmack in der Kunst war, haben wir schon gehört. Es war das Natürliche, wie er es mit Oeser besonders in Wielands, aber auch bereits in Shakespeares Dichtung und ebenso in der niederländischen Malerei bewunderte und auch schon in eignen poetischen Versuchen zu erreichen strebte. „Was an einem Gemälde am unerträglichsten ist, ist Unwahrheit“ schreibt er in dem langen Brief an Friederike Oeser, in welchem er der Freundin seine Entwicklung während der letzten Jahre und den gewonnenen Standpunkt auseinandersetzt (DjG. I S. 44 ff.), und von diesem Standpunkt aus deutet er da seine fortdauernde Verehrung für Wieland an und schilt die Bardengesänge Rhingulphs, eines der geschmacklos übertreibenden Nachahmer Klopstocks und Gerstenbergs, „Lärm und Geschrey statt Pathos“, „Flittergold“, „forcirte Gemälde, weil der Herr Verfasser die Natur nicht gesehen hat“.

Noch lauter, als in Leipzig, tönt uns also hier unter der Nachwirkung der Leipziger Eindrücke der Sturm- und Drangruf nach Natur entgegen. Und nicht nur für die Kunst, auch für das Leben und die Wissenschaft. Und auch dafür hatte Goethe neben Oeser Wieland zum Lehrer. Die Darstellung des Natürlichen, die Wielands Dichtungen aus dieser Zeit zu Vorläuferinnen des Sturmes und Dranges macht, beschränkt sich nicht auf die Geltendmachung des Sinnlichen der Menschennatur. Der natürlichen Anlage überhaupt wird in ihnen größere Kraft zugesprochen, als aller Erziehung und Bildung. Es gemahnt an den Geniekultus des Sturmes und Dranges, wenn in „Musarion“ Phanias ausruft: „Ein Held wird nicht geformt, er wird geboren.“ Und weiter: die Natur wird als die beste Lehrmeisterin des Menschen gepriesen, die Natur und das wirkliche Leben; aus dem, was sie ihm zeigen, soll der Mensch seine Weisheit schöpfen,

von Büchern und rein begrifflicher Spekulation wird er auf den Weg der Erfahrung gewiesen. Als leeres Spiel und als Hindernis wahrer Glückseligkeit erscheint in „Musarion" die philosophische Spekulation, und die Helden der That, deren Größe auf Erfahrung sich gründet, werden hoch erhoben über die spekulierenden Helden des Gedankens. Eine Satire auf die spekulative Philosophie war schon „Don Sylvio von Rosalva" mit dem Nebentitel „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei" gewesen und ist ebenso die Rede über den Mann im Mond in den „Dialogen des Diogenes" (1770), die Goethe nicht zu loben wagt, weil er gegen ihren Verfasser sich zu klein fühlt. Ganz auf eigener Erfahrung beruht die Lebensweisheit dieses Wielandschen Diogenes, von der Erziehung, die ihm geworden, denkt er gering, „das Beste", sagt er, „habe ich meiner Erfahrung und mir selbst zu danken." Echt geniemäßig ist solche Geringschätzung der Büchergelehrsamkeit und Spekulation. Auf dem Wege zu ihr fanden wir den jungen Goethe schon in Leipzig. In Frankfurt sehen wir ihn rüstig darauf vorwärts schreiten und auch in diesem Punkt mit Wieland zusammentreffen, wenn er an Friederike Oeser schreibt: „Wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur; und es ist doch nichts wahr als was einfältig ist" (DjG. I S. 53) und: „Was ich erfahren habe, das weiß ich; und halte die Erfahrung für die einzige ächte Wissenschaft" (DjG. I S. 59).

Jedoch nicht immer so laut erschallen die Fehderufe gegen die Unnatur und einseitige Verstandeskultur der Aufklärung, ebenso oft klingen sie gedämpft. Auch darin bleibt Goethe noch der treue Schüler Oesers und Wielands, die ja auch nur mit einem Fuße in der neuen Zeit standen, mit dem anderen in der älteren Zeit hafteten, zwischen Aufklärung und Sturm und Drang eine Mittelstellung einnahmen. Wenn die Natur dem jungen Dichter die Quelle aller Weisheit, die einzig richtige Lehrmeisterin für Leben und Kunst ist, fern hält er sich doch dem Naturalismus. Nicht die platte Natur darf in der Kunst erscheinen, nur die idealisierte, ein Mittelweg zwischen den „gedrehten Reitzen" der Franzosen und naturalistischer Plattheit

muß gefunden, die Natur als Ganzes in das Gefühl, in die Phantasie aufgenommen, nicht anatomisch zergliedert werden (DjG. I S. 60—61). Auf dem Wege solcher Betrachtungen gelangt Goethe dann zu dem bereits besprochenen Satze: „Schönheit ist Dämmerung, eine Gebuhrt von Wahrheit und Unwahrheit, ein Mittelding."

Ein Mittelding ist also auch diese Theorie, noch nicht reiner Sturm und Drang und nicht mehr reine Aufklärung, aber doch schon mehr zu jenem, als zu dieser neigend, ein Versuch, die Gegensätze, die Goethe in Leipzig bedrängten, miteinander auszugleichen. In die Dämmerung, in deren mystischer Unbestimmtheit die Gegensätze verschwimmen, leitete ihn dieser Versuch.

Eine Analogie bietet seine religiöse Stimmung, wie sie sich jetzt gestaltete.*)

Zwischen Gegensätzen hatte Goethe auch in der Religion bisher geschwankt. Dem Kinde schon hatte das Erdbeben von Lissabon den Glauben an des Schöpfers Güte erschüttert. In einem pantheistisch gefärbten Naturkultus hatte er dann, wie wir sahen, sich Gott „unmittelbar zu nähern" gesucht. Einen Knaben, der ein so tiefes religiöses Bedürfnis und zugleich die Neigung hatte, über das Verhältnis Gottes zur Schöpfung zu grübeln, mußten die entgegengesetzten religiösen Ansichten, die wir in seiner Umgebung fanden, aufgeklärter Deismus und herrnhutisch gefärbter Pietismus, zumal da sie ihm beide gleich nahe traten, verwirren. Je nachdem der Verstand oder das Gefühl in seinem Innern die Herrschaft hatte, mußte ihm jener Rationalismus oder diese Gefühlsmystik die wahre Religion scheinen und so waren ihm, wie er in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 74) berichtet, die „seltsamsten religiösen Zweifel" aufgestiegen. Ihre Lösung hatte er bei der Konfirmation erhofft. Aber da hatte ihn das rein Äußerliche des Religionsunterrichtes und der Ceremonien, das Kalte, Lehrhafte der Predigten abgestoßen. Im kirchlichen Christentum der Zeit nicht findend, was er

*) Vgl. über Goethes religiöse Entwicklung Scherer, Gesch. d. deutschen Litteratur S. 489—91; weitere Litteratur über diese Frage ebenda S. 766.

brauchte, suchte er unter Gewissensangst nach einem freieren, seinen Bedürfnissen besser entsprechenden Dogma. In dem aufgeklärten Leipzig, wo seine Kritik auf allen Gebieten geweckt wurde, wandte er sich ganz dem Deismus, dem reinen Vernunftchristentum zu. Wir hörten ihn sich lustig machen über die herrnhutische Brüdergemeinde, die mit dem Pietismus aus der Opposition gegen jenes hervorgegangen war. Auf dem Krankenlager aber schon in Leipzig erwachte neu das von der Mutter geerbte und genährte Bedürfnis nach einer tieferen Religion, als es der kühle, rationalistische Deismus war. Mit Behrischens Nachfolger Langer las der Leidende die Bibel, lernte von ihm sie wieder als göttliche Offenbarung, nicht als bloßes Menschenwerk ansehen und gewann überhaupt wieder ein warmes Gefühls-, ein Herzensverhältnis zu Gott. Kurz, Goethe wurde Pietist, wenn man unter diesem Namen alle Geister des vorigen Jahrhunderts zusammenfaßt, denen das reine Vernunftchristentum nicht genügte. Als er in solcher Stimmung und noch immer leidend nach Frankfurt zurückkehrte, fühlte er sich dort stärker, als früher, zu den herrnhutisch gesinnten Frommen, mit denen seine Mutter verkehrte, hingezogen. Vor allen Fräulein von Klettenberg wurde ihm jetzt sympathisch, bei der, wie bei ihm selber, die religiöse Stimmung mit körperlichem Leiden zusammenhing. Unter ihrem Einfluß näherte er sich der Sekte der Herrnhuter so weit, daß er 1769 sogar eine ihrer Synoden zu Marienborn besuchte.

Aber es würde falsch sein, sich diese religiöse Stimmung so vorzustellen, als habe Goethe auf einmal ganz mit seinen rationalistischen Leipziger Ansichten gebrochen. Er selbst hat uns am Anfang des fünfzehnten Buches von „Dichtung und Wahrheit" seine damalige Stellung zum Herrnhutertum geschildert und wir haben keinen Grund, diese Schilderung für unrichtig zu halten. Danach war die Annäherung an das Herrnhutertum eben, wie bereits angedeutet, nur ein ähnlicher Versuch, die religiösen Gegensätze, die in ihm mit einander stritten, zu versöhnen, wie in der besprochenen Dämmerungstheorie die entgegengesetzten Ansichten vom Wesen der Schönheit, die auf den Dichter eindrangen, nach Vereinigung strebten.

Wie andere Sturm- und Dranggeister damals, z. B. Fritz Jakobi und Herder, empfand Goethe im Aufblick zu Gott einen Widerspruch zwischen den Forderungen seines Verstandes und den Bedürfnissen seines Herzens, zwischen seinem weltlichen und seinem religiösen Sinn. In dieser Friedlosigkeit zog ihn die schöne Ruhe an, welche die herrnhutische Brüdergemeinde wenigstens nach außen hin zeigte. Indem bei den Herrnhutern, wie Goethe sagt,*) sich die religiöse und bürgerliche Verfassung in Eins zusammenschlang, der Lehrer zugleich Gebieter, der Vater zugleich Richter war und das göttliche Oberhaupt auch zur Lenkung weltlicher Angelegenheiten angerufen wurde, fand dort eine Verschmelzung der irdischen und der religiösen Bedürfnisse und damit auch eine Versöhnung des Verstandes und des Herzens statt. Indem sie sich in ein persönliches, unmittelbares Verhältnis zu Christus hineinschwärmten, erschien dieser zugleich als Gott und als Freund, als Seelenbräutigam. Nach einem solchen persönlichen, unmittelbaren Verhältnis zum höchsten Wesen hatte schon der Knabe Goethe verlangt, nach ihm dürstete des Jünglings Gefühl, um die Kritik des Verstandes zum Schweigen zu bringen. Und kein Zweifel: etwas von der herrnhutischen Mystik hat er in dieser Beziehung angenommen. Aber seine Mystik trug eine hellere Farbe, als die der Brüdergemeinde. Er berichtet selbst, daß er in dieser nicht als voller Herrnhuter anerkannt worden sei. Dazu war er zu optimistisch gestimmt. Die Herrnhuter huldigten der Ansicht, daß die menschliche Natur, durch den Sündenfall völlig verdorben, ihre Rettung allein von der Gnade zu erwarten habe. In Goethe empörte sich gegen dieses Dogma das Selbstgefühl des werdenden Stürmers und Drängers, er glaubte an angeborene Güte der Menschennatur und an die Mitwirkung eigner Kraft zur Erlösung. So war sein Verhältnis zu Christus doch ein anderes, als das der Herrnhuter, so erklärt es sich, daß er so bald in ganz andere Bahnen geriet, als diese, sich, wie er sagt, ein „Christentum zu seinem Privatgebrauch" bildete. Auf den Weg dazu fühlte er sich schon in der zweiten Frankfurter Periode durch

*) D. u. W. III S. 176 ff.

Gottfried Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" gewiesen, die ihn unter den pietistischen und älteren mystischen Schriften, welche er damals las, ganz besonders fesselte und am besten zu seinen Gesinnungen stimmte. Arnold war zwar Pietist, aber nicht Herrnhuter. Die mystische Gefühlsschwärmerei, in der er selber sich gefiel, stand ihm unter den verschiedenen religiösen Stimmungen und Richtungen am höchsten, aber er erkannte auch andere als berechtigt an, alle, nur nicht die orthodoxe. Der starre Dogmatismus der Kirche, der Rechtgläubigen war ihm ein Greuel, ein Abfall vom wahren Christentum, er suchte und fand dieses vielmehr in den Sekten, bei denjenigen, die durch unduldsame Priester von jeher als Ketzer verfolgt, unterdrückt, gekreuzigt und verbrannt wurden. Es ist durchaus glaublich, was Goethe in „Dichtung und Wahrheit" andeutet: unter dem Studium des genannten Arnoldschen Werkes festigte sich die Meinung in ihm, daß jeder tief und originell fühlende Mensch seine eigene Religion habe und haben dürfe.*)

Ich fasse zusammen: nur ein Versuch, aus dem quälenden Widerspruch zwischen den Forderungen seines Verstandes und den Bedürfnissen seines Herzens herauszukommen, war Goethes Annäherung an das Herrnhutertum unter dem Einfluß des Fräuleins von Klettenberg. Er macht uns Goethes spätere Beziehungen zu den religiösen Geistern des Sturmes und Dranges, zu Lavater, Hamann, Jakobi, Jung-Stilling u. a. begreiflich. Denn wie in den Ansichten dieser Männer, so liegt auch in jenem Versuch Goethes etwas Mystisches, die Neigung für das Dämmrige spricht sich darin aus, genau, wie in seiner gleichzeitigen Schönheitstheorie. Als ein „Hindämmern" bezeichnet er selbst später seine religiöse Stimmung in der zweiten Frankfurter Periode.

Zu der religiösen und ästhetischen Mystik trat um dieselbe Zeit die Naturmystik. Wie die Klettenberg Goethe in das Herrnhutertum, so führte ihn ihr Arzt Metz, der auch der seinige wurde, in die Chemie ein und in die Alchimie. Wir treffen hier auf eine Verbindung, die damals sehr häufig vorkam, z. B.

*) D. u. W. II S. 126.

auch bei Lavater sich findet, die Verbindung religiöser Mystik und der Beschäftigung mit den Geheimnissen der Natur, der natürlichen Magie. Die letztere wurde damals zeitgemäß, sie weckte das Interesse weiter Kreise, bis in die höchste Aristokratie der Bildung hinauf, eine Folge des Aufschwungs der Naturwissenschaft, der Entdeckung neuer Kräfte in der Natur, besonders im Gebiete der Chemie und Physik, und der allgemeinen hochgradigen Erregung der Gemüter, in welcher diese Kräfte noch nicht vom Verstand bewältigt wurden, sondern von Gefühl und Phantasie erfaßt, ein Wunder schienen. So erwuchs im Gegensatz zur Aufklärung zugleich mit dem Sturm und Drang ein neuer, an das Mittelalter erinnernder Wunderglaube. Cagliostro mit seinem Lebenselixier und seinen altägyptischen Mysterien, Mesmer mit seinem tierischen Magnetismus traten auf, der Katholik Gaßner bannte Teufel, mit Vorliebe aus nervösen Frauenzimmern, der Gastwirt Schrepfer in Leipzig citierte Tote, nachdem er seine Gäste durch Punsch in gläubige Stimmung versetzt hatte. Andere behaupteten, aus Salz Gold wachsen lassen, aus kleinen Diamanten große machen zu können. Und all dieser Schwindel fand Anerkennung, ja Begeisterung, soweit, daß z. B. Cagliostro als ein neuer Messias gefeiert wurde. Ein Zug, in dem wieder die enge Verbindung der natürlichen mit der religiösen Mystik zu Tage tritt; beide ruhten eben auf derselben Grundlage, entsprangen der auf allen Gebieten hereinbrechenden Reaktion des Gefühls und der Phantasie gegen das Überwiegen des Verstandes. Jener vorhin genannte Arzt der Klettenberg nun stand in dem Rufe, in einem magischen Salz ein Allheilmittel zu besitzen, das auch auf Goethes Zustand eine günstige Wirkung übte. Fast mehr auf seine magische Kunst, als auf seine Frömmigkeit gründete sich sein hohes Ansehen bei den Frankfurter Herrnhutern. Unter seiner Leitung hatte sich Fräulein von Klettenberg in „chemisch-alchemische" Bücher und Experimente vertieft, und mit ihr las und experimentierte nun ihr junger Verehrer. Er begann, religiöse und Naturmystik verbindend, jene alchimistisch-kabbalistischen Studien, die später im „Faust" ihre Verwertung fanden. Sie haben aber noch eine allgemeinere Bedeutung. Die Natur ward dem Dichter dadurch etwas Lebendiges, vergeistigt, er ahnte eine Weltseele,

die bis in die kleinsten Erscheinungen der Natur hinein wirksam sei und sie zu einem großen organischen Ganzen zusammenhalte. Die „Aurea Catena Homeri“ gefiel ihm deshalb am besten unter den alchimistischen Werken, weil darin „die Natur, wenn auch vielleicht auf phantastische Weise, in einer schönen Verknüpfung dargestellt war“ (D. u. W. II S. 119). Für Goethes spätere wissenschaftliche Anschauung der Natur sehen wir hier den Ausgangspunkt, aber auch für seine spätere Wendung zum Pantheismus, dessen Grundlehre mit ihrer Behauptung, daß der göttliche Geist die ganze Natur durchdringe, ja auch etwas Mystisches hat, und für die folgenreiche Vertiefung der Naturpoesie, die durch Goethe, besonders in seiner Lyrik und dem „Werther“, geschah. Das Wesen der Goetheschen und damit der ganzen modernen Naturpoesie besteht in Belebung der Natur, vermöge deren diese dem Menschen so nahe gerückt wird, daß ihre und seine Stimmungen als Ausflüsse desselben Geistes erscheinen und deshalb zu einander in Beziehung gebracht werden. Eine Neigung zu einer derartigen poetischen Erfassung der Natur bemerkten wir bei Goethe schon in Leipzig. Daß sie ein charakteristisches Kennzeichen und eine der schönsten Eigentümlichkeiten seiner Dichtung wurde, dazu sollte bald die Bekanntschaft mit dem deutschen Volkslied, in welchem eine solche Naturpoesie schon reich ausgebildet war, den letzten Anstoß geben. Aber damit dieser Anstoß so kräftig wirken konnte, mußte zuvor der Boden bereitet sein und das geschah wesentlich durch Goethes Versenkung in die Nachtseiten der Naturwissenschaften, durch jene mystische Naturbetrachtung, die mit einer Belebung der Natur gleichbedeutend war. Durch Dämmerung stieg auch auf diesem Gebiete der junge Dichter zur Klarheit empor. In einem „Wechsel von Licht und Finsternis“ fühlte er sich, wenn er der Klettenberg in den alchimistischen Studien „Gesellschaft leistete“ (D. u. W. II S. 118).

Also: Mystik in der Ästhetik, Mystik in der Religion, Mystik in der Naturbetrachtung. Auf allen drei Gebieten bei dem Versuch, Verstand und Gefühl zu versöhnen, eine entschiedene Hinneigung nach der Seite des Gefühls und damit ein entschiedener Gegensatz zur Einseitigkeit der Aufklärung. Indem Goethe

die Schönheit als Dämmerung definiert, entfernt er sich nicht nur von der verstandesmäßigen französischen Schönheitstheorie eines Boileau und Batteux, die auch in der deutschen Aufklärung herrschte, sondern ebenso von Lessings scharfer, Grenzen suchender und setzender Dialektik in ästhetischen Fragen. Indem Goethe ein unmittelbares, persönliches Herzensverhältnis zur Gottheit sucht, wendet er sich im Gegensatz zur Leipziger Stimmung entschieden ab von der kalten, rein vernunftmäßigen, rationalistischen Theologie der aufgeklärten Deisten. Indem er das geheimnisvolle innerste Leben der Natur zu erfassen strebt, verrät er, daß ihm die rein mechanische Auffassung der Natur, wie sie seit Descartes in der Aufklärung herrschte, nicht genügt. Später ward Goethe Naturforscher. Vorläufig ist seine Naturbetrachtung eine rein poetische und eine wesentlich poetische Stimmung ist auch sein religiöser Pietismus. Er machte in sich selbst die Entwicklung durch, die unsere ganze Litteratur erfahren hat. Wie der Aufschwung der ganzen modernen Poesie, namentlich in Klopstock, mit dem Wiedererwachen einer innigeren Naturempfindung und mit dem Durchgang der Deutschen durch den Pietismus, also mit der Vertiefung des Gefühlslebens eng zusammenhängt, so auch im besonderen der Aufschwung der Goetheschen Dichtung.

In seinem Innern war Goethe jetzt völlig vorbereitet für die Aufnahme von Herders gewaltigen Sturm- und Drangideen, alles Mystische, was sein Geistesleben jetzt in sich birgt, verrät eine mächtige Erregung derjenigen Kraft, die Herder als die höchste im Menschen verkündet und selbst bethätigt, des Gefühls. Wenn die Bedeutung der zweiten Frankfurter Periode in der Verarbeitung der entgegengesetzten Leipziger Eindrücke ruht, so ist das Ergebnis dieser Verarbeitung, daß das Verstandeselement in unserm Dichter dem Gefühlselement zu unterliegen beginnt. Was Wieland im „Idris" (1768) ausspricht:

> Sehr selten oder nie betrügt uns, was man fühlt;
> Der Irrtum liegt allein in übereilten Schlüssen,

das hatte Goethe in sich selbst erfahren. Aber anders, tiefer, mächtiger, als bei Wieland, ist bei ihm schon damals das Gefühl. Während Wieland zwar die Worte Fühlen und Empfinden

immerfort im Munde führt, in seinen Ansichten und seinem dichterischen Schaffen aber sich doch wesentlich vom Verstande leiten läßt, beginnt beim jungen Goethe jetzt das Gefühl sein ganzes Wesen, seine Kunst- und Weltanschauung zu bestimmen.

Nicht so freilich schon in Frankfurt den Charakter seiner Poesie. Wieder, wie in Leipzig, bemerken wir, daß Goethe im Herzen und in der Theorie und in seinen Briefen schon mehr Stürmer und Dränger ist, als in der dichterischen Praxis.

Viel wissen wir allerdings von dieser nicht, auch vor seiner Abreise nach Straßburg wieder verbrannte er das meiste von dem, was er gedichtet hatte.

Erwähnt ward schon, daß einige der Gedichte des Leipziger Liederbuches erst in Frankfurt entstanden sind. Sicher ist dies bei Nr. 1 „Neujahrslied" und Nr. 20 „Zueignung" der Fall. Von einigen anderen läßt sich nur sagen, daß ihr Leipziger Ursprung nicht feststeht, daß sie ebensogut der zweiten Frankfurter Periode angehören können. Sie bestimmt entweder Leipzig oder Frankfurt zuzuweisen, dazu scheinen mir, wie schon bemerkt, ausreichende Gründe nicht vorhanden. Goethe selbst nennt in einem Briefe seine Frankfurter Lieder „so verdrüßlich, so übel gestellt, als seinen Kopf" (DjG. I S. 71). Das ist sicher nicht wörtlich zu nehmen und deshalb auch nicht, wie es in den Studien zur Goethe-Philologie geschieht, als Unterscheidungsmittel für die Leipziger und Frankfurter Lieder zu gebrauchen. Freilich singt Goethe in Frankfurt, es drücke ihm „diätätsche Ruh den Daumen auf die Augen", er blinze aus seinem Krankenzimmer nur von fern dem Frühlingstag zu (DjG. I S. 109). Aber einerseits war er auch in Leipzig schon krank und oft melancholisch, anderseits besserte sich in Frankfurt sein Leiden bald, und auch die Krankheitszeit dort erheiterte ihm der wieder aufgenommene Verkehr mit den Freundinnen seiner Schwester Cornelie. In einem Briefe an Käthchen (DjG. I S. 40) stellt er seine „Munterkeit" trotz der Krankheit, die seine Familie getröstet habe, der verdrießlichen Laune, die ihn in Leipzig plagte, gegenüber. An Friederike Oeser schreibt er (DjG. I S. 50): „Trutz der Kranckheit, die war, trutz der Kranckheit, die noch da ist, binn ich so vergnügt, so munter, offt so lustig" und an

Gottlob Breitkopf (DjG. I S. 67): „Ich lebe erträglich. Vergnügt und still. Ich habe ein halb Dutzend englische Mädgen die ich offt sehe, und binn in keine verliebt, es sind angenehme Kreaturen und machen mir das Leben ungemein angenehm.“ Allerdings fügt er hinzu: „Wer kein Leipzig gesehen hätte, der könnte hier recht wohl seyn; aber das Sachsen, Sachsen! Ey! Ey! das ist starcker Toback!“ Und in der poetischen Epistel an Friederike Oeser (DjG. I S. 28 ff.) klagt er:

Ich kam hierher, und fand das Frauenzimmer.
Ein bißgen — ja man sagt's nicht gern — wie immer.
Du lieber Gott! an Munterkeit ist hie
An Einsicht und an Witz Dir keine einz'ge gleich,
Und Deiner Stimme Harmonie
Wie käme die heraus in's Reich.

Binn ich bey Mädgen launisch froh,
So sehn sie sittenrichtrisch sträflich.
Zeigt man Verstand, so ist auch das nicht recht.
Denn will sich einer nicht bequemen
Des Grandisons ergebner Knecht
Zu seyn und alles blindlings anzunehmen,
Was der Diktator spricht,
Den lacht man aus, den hört man nicht.

Die Unnatur, das engherzig moralisierende, autoritätsgläubige Philistertum der Frankfurter Gesellschaft bedrückte und ärgerte den jungen genialen Feuergeist, der schon seine eigenen, mehr naturgemäßen Begriffe von Moral sich zu bilden begann. Wenn man in der Gesellschaft damals den krampfhaften Stoicismus der Richardsonschen Helden und Heldinnen, besonders des eben genannten Grandison als Tugendideal bewunderte, so vermißte er, der anakreontisch-Wielandsche Epikuräer, in ihnen die natürliche Empfindung. Viel sympathischer waren ihm Wielands Helden mit ihrem „fühlenden Herzen“, das sie zwar mancher Versuchung erliegen ließ, aber sie dafür der Natur näher hielt und liebenswürdiger machte. Unter ihnen damals vor allem Idris in dem nach ihm benannten romantischen Epos, in dessen Einleitung der Dichter von den alten, den üblichen Helden mit ihrer übermenschlichen Tapferkeit, Tugend und Vernunft, deren Bewunderung in der Gesellschaft guter Ton war, ziemlich geringschätzig

spricht. Es ist ganz im Sinne Wielands und kündigt zugleich die Sturm- und Drangmoral an, wenn der junge Goethe an Friederike Oeser die Bemerkung wagt: „Die Größe der Seele ist meist unempfindlichkeit, unter uns gesagt" (DjG. I S. 48).

Entschieden eine ketzerische Bemerkung in den Augen der Frankfurter Gesellschaft. Doch darf man die Auflehnung des heimgekehrten Studenten gegen diese, die Vorwürfe, welche die angeführten Briefstellen enthalten, nicht zu ernst nehmen. Ähnliche Vorwürfe hatte er der Leipziger Gesellschaft gemacht, die ihm nun in idealer Verklärung erschien. Dem Dichtergemüt genügte eben niemals die nächste Wirklichkeit, es entspricht des Jünglings Vorliebe für die Dämmerung, daß ihm die Verhältnisse erst dann völlig schön erscheinen, wenn sie in der Entfernung ihre die Phantasie beschränkende Bestimmtheit verloren haben, in der Ferne verschwimmend idealisiert sind. Das hinderte unseren Dichter aber in Frankfurt ebensowenig wie in Leipzig, auch die Gegenwart oft behaglich zu finden und zu genießen, und wie er es in Leipzig trotz alles Scheltens verstanden hatte, doch die Geselligkeit, die ihn umgab, poetisch zu gestalten in heiteren Liedern, so kann und wird es auch in Frankfurt gewesen sein.

Von den Jugendgedichten, die nicht im Leipziger Liederbuch stehen, stammen vielleicht „Blinde Kuh" und „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" (DjG. I S. 273—75), die man gewöhnlich nach Straßburg verlegt, schon aus Frankfurt. Sie verwerten die Gesellschaftsspiele, in denen das junge Volk damals noch häufiger und freier, als heute, mit den Liebesgefühlen tändelte, poetisch. Goethe berichtet von seiner Teilnahme an solchen Spielen freilich erst aus der Zeit seines Aufenthaltes in Sesenheim. Aber sie waren auch in der Frankfurter Gesellschaft ein beliebtes Mittel der Unterhaltung, und durch die Art, wie Goethe bei der Schilderung der Sesenheimer Erlebnisse von ihnen spricht, giebt er zu verstehen, daß er schon eine ziemlich reiche Erfahrung auf diesem Gebiete besaß. Er erscheint da mit Friederike Brion zusammen als Ordner und Leiter der geselligen Spiele, nachdem er und die Geliebte auf einem Spaziergang „einander wechselseitig mit neuen bekannt gemacht" hatten.

Mit etwas größerer Sicherheit können wir von den nicht im Leipziger Liederbuche enthaltenen frühesten Gedichten Goethes die folgenden der zweiten Frankfurter Periode zuweisen: „Mit einem goldenen Halskettchen“ (DjG. III S. 149), worin die Lisette wahrscheinlich Lisette Runkel ist,*) „Am Flusse“ (W. I S. 41), von Goethe 1798 an Schiller für seinen Musenalmanach geschickt mit der Bemerkung „Völlig dreißig Jahre alt“, vielleicht ursprünglich als Schlußgedicht des Leipziger Liederbuches gedacht, „Der Abschied“ (DjG. I S. 111—12), wahrscheinlich an Franziska Crespel gerichtet, die zur Zeit seiner Abreise nach Straßburg den ersten Platz in Goethes Herzen einnahm, der er auch aus Straßburg bestellen läßt, daß er „noch immer ihr sei, sie viel lieb habe“,**) und „Sehnsucht“ (DjG. III S. 162).***)

Von den sechs genannten Liedern schlagen die drei letzten einen ernsteren, einen gedämpften, schwermütigen Ton an und in „Sehnsucht“ klingt etwas von der damaligen mystischen Stimmung Goethes wieder. In den übrigen ist der Ton derselbe wie in den Leipziger Liedern: leicht, scherzhaft mit Pointen am Schluß, von der religiösen und Naturmystik keine Spur. Kenntlich ist auch in dieser Lyrik das Vorbild der anakreontisch-Wielandschen Grazie, in deren Bewunderung Goethe während der zweiten Frankfurter Periode durch zwei schon genannte Werke Wielands, welche damals erschienen, „Idris“ und „Die Dialogen des Diogenes“, bestärkt ward. Nach der Lektüre der letzteren erklärt er (DjG. I S. 78): „Empfinden und schweigen ist alles was man bey dieser Gelegenheit thun kann; denn sogar loben soll man einen grosen Mann nicht, wenn man nicht so gros ist wie er.“ Über Wieland hinaus wagte der junge Dichter in der Kunst sich noch nicht. Gleich jenem hält er sich, wie in der Theorie, so in der poetischen Praxis und in dieser noch vorsichtiger, als in jener, in einer Mittelstellung zwischen der ablaufenden und der anbrechenden Periode der deutschen Dichtung. Das tritt am klarsten hervor in seinem Urteil über Ger-

*) Vgl. G.-Jahrb. IV S. 57.

**) Vgl. G.-Jahrb. IV S. 53—54.

***) Vgl. Minor, Zeitschr. f. allgem. Geschichte 1886 S. 626.

ſtenbergs Hungertragödie „Ugolino“ (1768), das erſte deutſche Drama, das unter entſchiedenem Einfluß Shakeſpeares Sturm- und Drangtöne anſchlug. Man kann eine gewiſſe Scheu vor dem Sturm- und Dranggeiſt, der in ihm ſelber ſich immer kräftiger regte, zwiſchen den Zeilen leſen, wenn Goethe von Gerſtenberg ſagt (DjG. I S. 52): „Es iſt ein groſer Geiſt und hat aparte Principia. Von ſeinem Ugolino ſoll mann gar nicht urteilen. Ich ſage nur bey der Gelegenheit: Grazie und das hohe Pathos ſind heterogen; und niemand wird ſie vereinigen, daß ſie ein würdig Süjet einer edlen Kunſt werden, da nicht einmal das hohe Pathos ein Süjet für die Mahlerey dem Probierſtein der Grazie; und die Poeſie hat gar nicht eben Urſache ihre Gränzen ſo auszudehnen, wie ihr Advocat meynt. Er iſt ein erfahrner Sachwalter; lieber ein wenig zu viel als zu wenig, iſt ſeine Art zu dencken.“ Mit dem Advokaten der Poeſie iſt hier Leſſing gemeint, der in ſeinem „Laokoon“ dem Dichter erlaubt hatte, in Darſtellung des Affektes, der Leidenſchaft und des Leidens über die Grenzen der Schönheit hinauszugehen, innerhalb deren der bildende Künſtler ſich immer zu halten habe.*) Gefahren für die Poeſie fürchtete der Schüler Wielands von dieſer Erlaubnis, und der ausgiebige Gebrauch, den Gerſtenberg von ihr in ſeinem Drama gemacht hatte, dient ihm zur Rechtfertigung ſeiner Bedenken. Dieſe richten ſich damit aber gegen das Sturm- und Drangmäßige im „Ugolino“, gegen das Shakeſpeareſche. Denn gerade für die wilde Darſtellung der Leidenſchaft und des Leidens, in der die Grenzen der Schönheit überſchritten werden, war Shakeſpeare Gerſtenbergs Vorbild geweſen. Wenn alſo Goethe ſchon jetzt neben Wieland und Oeſer den engliſchen Dramatiker ſeinen echten Lehrer nennt (DjG. I S. 77), ſo iſt das nicht ohne Einſchränkung wahr. Vorläufig ſcheint er noch gegen einen andern den Vorwurf zu richten, der ihm ſelbſt ſpäter gemacht werden ſollte, daß ihn Shakeſpeare zu Übertreibungen verleitet habe. Vorläufig ſucht er noch einen Mittelweg zwiſchen Shakeſpeare und Wieland. Höchſtes Geſetz, erſtes Erfordernis in der Poeſie iſt ihm die Grazie,

*) Vgl. D. u. W. II S. 95—6.

welche bei einer Schilderung des Leidens und der Leidenschaft, die wie im „Ugolino" bis zur Häßlichkeit geht, nicht bestehen kann.

Lessing aber, mit dem wir eben den jungen Goethe in einer ästhetischen Frage nicht ganz einverstanden sahen, zu dessen streng logischem, überall Klarheit suchendem, feste Umrisse und scharfe Grenzen ziehendem Denken seine Schönheitstheorie überhaupt in ihrer mystischen Färbung, seine Vorliebe für Dämmerung einen Gegensatz bildet, Lessing war nun doch eine zu gewaltige Erscheinung der Zeit, um auf unseren nach allem Größten ausschauenden Dichter nicht bedeutend zu wirken. In Leipzig schon hatte diese Wirkung begonnen, sie setzte sich fort und steigerte sich in Frankfurt. Goethe las die Hamburgische Dramaturgie (1767—69), die ihm auch für Shakespeare die Bewunderung und das Verständnis erhöhen mußte und ihn zu neuen dramatischen Versuchen anregte. Unter den Dichtungen, die er vor der Abreise nach Straßburg dem Feuer überlieferte, befanden sich auch „mehrere angefangene Stücke, deren einige bis zum dritten oder vierten Akt, andere aber nur bis zu vollendeter Exposition gelangt waren" (D. u. W. II S. 125). Manches davon mag Goethe schon aus Leipzig mitgebracht haben, im December 1767 erwähnt er gegen Behrisch neben dem „Tugendspiegel" „noch ein anderes Lustspiel", das er in Arbeit habe. Anderes aber entstand erst in Frankfurt, und dorthin verlege ich auch die Entstehung, nicht nur die Umarbeitung des Lustspiels, das bei dem „großen Haupt-Autodafé" erhalten blieb, „Die Mitschuldigen".*)

Fast nichts Sturm- und Drangmäßiges scheint auf den ersten Blick dem Stücke zu eignen. Es enthält, wiewohl es zum großen Teil in der Nacht spielt, keine Dämmerstimmung und

*) Wir haben drei Fassungen des Dramas: 1. Fassung in einem Akt, vierzehn Auftritten, entstanden wahrscheinlich im Winter 1768—69. Ihre Abweichungen von den späteren Fassungen sind jetzt nach der erhaltenen Handschrift in den Lesarten des 9. Bandes der Weimarer Ausgabe gedruckt. 2. Fassung in drei Akten, entstanden wahrscheinlich gegen Ende 1769, gefunden im Nachlaß der Friederike Brion, gedruckt DjG. I S. 151 ff. 3. Fassung, die der sämtlichen Werke, erschienen zuerst 1787. Näheres über die verschiedenen Fassungen und die Entstehungszeit in meinen Anmerkungen.

nur wenig Leidenschaft. Die metrische Form, der Alexandriner, die Technik und der Ton im ganzen, die Art des Witzes und der Satire, die vielen Sentenzen, ebenso die Charaktere im allgemeinen und die Einfädelung der Intrigue durch einen Brief weisen nach der Durchschnittsdramatik der Aufklärung, besonders dem sächsischen Lustspiel, und ihren französischen Vorbildern. Typen der Leipziger Lieder Goethes, ihre oft frivol gefärbte Auffassung der Liebe und des menschlichen, namentlich des weiblichen Wesens kehren hier im Rahmen des Dramas wieder.*) Sieht man aber näher zu, so entdeckt man doch manche Züge, in denen der spätere Goethe, der Sturm- und Dranggeist sich schon ankündigt.

Der Inhalt des Lustspiels ist der folgende.

Sophie, die Frau Söllers, eines Menschen, der nichts zu thun zu haben scheint, als Maskenbälle zu besuchen und Spielschulden zu machen, hat vor ihrer Ehe Alceste geliebt. Dieser ist nach längerer Abwesenheit zurückgekehrt und logiert im Hause von Sophiens Vater, einem Gastwirt, bei dem auch das Ehepaar wohnt. Er beredet Sophie zu einer nächtlichen Zusammenkunft in seinem Zimmer. Da hinein schleichen sich aber gleichzeitig Söller, um Alceste zu bestehlen, und der neugierige Wirt, um den Inhalt eines geheimnisvollen Briefes zu erfahren. Söller muß nun die Liebesscene zwischen seiner Frau und Alceste mit anhören, ist aber durch seine eigene verbrecherische Absicht verhindert, die Schuld der Liebenden zu enthüllen. Der Diebstahl wird am andern Morgen entdeckt, Sophie und ihr Vater klagen sich gegenseitig an. Söller verrät sich endlich durch Äußerungen seiner Eifersucht als den Dieb, wird aber nicht bestraft, weil keine der Personen sich dazu berechtigt fühlt, weil sie sämtlich moralisch nicht ganz sauber, eben „Mitschuldige" sind.

Kein Zweifel: für unser Herz ein sehr unbefriedigendes Stück. Wir sehen in einen Zustand der Gesellschaft, wo alle Begriffe von Recht und Sittlichkeit wanken, ohne daß uns ein Ausblick auf eine höhere Moral gewährt würde. Goethes Unzu-

*) Vgl. Minor, Zeitschr. f. allgem. Geschichte 1886 S. 660 ff.

friedenheit mit der Welt hat in den dargestellten Verhältnissen einen düsteren Ausdruck gefunden und die Komik, die reichlich in sie hineingearbeitet ist, wirkt im Zusammenhang des Ganzen nicht wohlthuend, befreiend, sondern infolge des zu scharfen Kontrastes grell, unheimlich. Goethe selbst hat in „Dichtung und Wahrheit" die beste Kritik des Stückes geliefert, „dessen heiteres und burleskes Wesen auf dem düsteren Familiengrunde als von etwas Bänglichem begleitet erscheine, so daß es bei der Vorstellung im Ganzen ängstige, wenn es im Einzelnen ergötze" (II S. 68). Nicht Bewunderung ist unser erstes Gefühl, vielmehr ein Erschrecken über die Kälte, mit welcher der kaum Zwanzigjährige hier die socialen Verhältnisse seiner Zeit, in die er früh einen Einblick gewonnen hat, naturalistisch abschildert, sich versündigend gegen seine eigene gleichzeitige Dämmerungstheorie, gegen seinen früher besprochenen Satz, daß der Dichter immer die Natur idealisieren müsse.

Grell bethätigt der Naturalismus der „Mitschuldigen" die Abneigung gegen die üblichen Tugendhelden, die wir den jungen Goethe aussprechen hörten, und weist mit ihr zurück auf Wieland. Schon in seinem „Don Sylvio von Rosalva" (V, 1) hatte dieser Dichtungen verlangt, welche „die Menschen mit ihren Leidenschaften und Thorheiten, in ihrer wahren Gestalt, weder vergrößert noch verkleinert, abschilderten und von ihren Handlungen diesen Firniß wegwischten, womit Stolz, Selbstbetrug oder geheime Absichten sie zu überziehen pflegen." Solche Bücher sollten an die Stelle der „Menge schlechter und mittelmäßiger ernsthaft moralisierender", an die Stelle dieses „längst ausgedroschenen moralischen Strohs" treten. Wieland erscheint in solchen Bemerkungen wieder als ein Vorläufer des Sturmes und Dranges, und etwas Sturm- und Drangmäßiges hat denn auch der seinen Wünschen entsprechende Naturalismus der „Mitschuldigen". Menschen und Dinge darzustellen, wie sie sind, nicht wie sie sein sollten, nicht moralisierend — das ward ja eine Losung in der wirklichkeitsfrohen Genieperiode. Und es ist denn doch bewundernswert, wenn auch an sich in diesem Falle nicht erfreulich, daß einem so jungen Dichter das schon gelang. Nicht nur der Stürmer und Dränger kündigt sich darin an, son-

dern auch schon der spätere große Objektivist, der für die Aufnahme der Erscheinungen der Wirklichkeit die feinsten Organe und für ihre naturgetreue, plastische Wiedergabe die sicher gestaltende Kraft besaß.

Nicht also in der alten Weise moralisiert wird in den „Mitschuldigen", nicht das Gute gerühmt, belohnt, das Schlechte verdammt, bestraft, sondern beides als Thatsache hingestellt und darüber von den Personen in einer ihrem Charakter entsprechenden Weise, häufig in Sentenzenform räsonniert. Auch dieses Räsonnieren, dieses Zergliedern der Empfindungen, des menschlichen Wesens überhaupt, in welchem die Personen des Stückes sich gefallen, ist echt Wielandisch und zugleich zeigt es wieder den jungen Dichter rasch vorwärtsschreitend auf dem Wege zur Moral der Genieperiode. Dringen wir noch etwas tiefer in das moralische Räsonnement der „Mitschuldigen" und damit zugleich in ihren Naturalismus ein und bringen sie in Zusammenhang mit der ganzen Zeitstimmung, so wird es klarer als bisher werden, inwiefern der junge Goethe durch seinen Lehrer Wieland für den Sturm und Drang vorbereitet, zum Stürmer und Dränger erzogen wurde.

Für die Moral der Genieperiode ward der Boden bereitet durch den zum Materialismus neigenden, skeptisch gefärbten Epikuräismus, der, zuerst hauptsächlich durch die Lebensweisheit des Horaz, dann durch französische Philosophie und Poesie genährt, wie schon angedeutet, noch zaghaft in der Anakreontik, kühner in Wielands Dichtung gegen die stoische oder philiströse Sittenlehre der früheren Poesie seine Stimme erhob. In dem Bestreben, die Dinge zu sehen und zu nehmen, wie sie sind, das aus der kritischen, vorurteilsfeindlichen Stimmung der Aufklärung entspringend, als Tendenz auf Natürlichkeit und Wirklichkeit um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Leben, Kunst und Wissenschaft, besonders auch im französischen Materialismus sich geltend machte und im deutschen Sturm und Drang dann leidenschaftlich hervorbrach, in diesem Kampf gegen alles Konventionelle und alles Scheinwesen wagte man sich auch an die überlieferten Moralbegriffe und untersuchte sie auf ihre Gültigkeit. Man zergliederte die Tugend, wie sie im Leben und in der

Poesie sich zeigte, und fand als ihre Beweggründe oft solche, die Bewunderung nicht verdienten oder auch geradezu unmoralisch waren. Man zergliederte ebenso die Gebrechen und Laster und erkannte, daß sie nicht immer aus unedler Gesinnung flossen, daß sie ihre Quelle in einer allgemeinen Schwäche der menschlichen Natur, besonders in der ihr nun einmal anhaftenden Sinnlichkeit hätten und niemand sich über sie erhaben, gegen sie gesichert wähnen dürfe.

Der Stärkste reize nicht die Rache der Natur!
Was unsern Fall verwehrt, ist oft ein Zufall nur,

warnt Wieland im „Idris". So ward der Abstand zwischen Tugend und Laster vermindert, die Tugend sank in der Wertschätzung und sittliche Fehler und Laster fanden mildere Beurteilung. So ward, wie schon früher erwähnt, das Sinnliche der Menschennatur von dem Banne losgesprochen, mit dem das christliche Dogma es belegt hatte, das asketisch-stoische Tugendideal fing an als Unnatur zu erscheinen, man fühlte ein Recht, auf den Ruhm eines fehlerfreien Tugendhelden zu verzichten, ein Recht, bei dessen Begründung man auch die Sophistik nicht scheute, der sinnliche Lebensgenuß hörte auf eine Sünde zu heißen, er ward vielmehr das Kennzeichen eines „Weisen", und Duldung, Nachsicht begann die Forderung zu werden gegenüber den Schwächen und Lastern der Mitmenschen. In Goethes Leipziger Liedern entdeckten wir schon Elemente dieser Lebensphilosophie, die ihm in der anakreontischen, der Wielandschen und der französischen Poesie nahe trat. Dieselbe verriet sich in seiner Unzufriedenheit mit der noch in der älteren Auffassung des menschlichen Wesens und Lebens befangenen Frankfurter Gesellschaft. Dieselbe findet noch deutlicheren Ausdruck in den „Mitschuldigen". Da werden, wie schon angedeutet, die Handlungen und Empfindungen der Personen, die guten wie die schlimmen, werden Tugend und Laster zergliedert, und Gut und Böse erscheinen nicht mehr, wie in der früheren moralisierenden Dichtung, durch eine breite Kluft getrennt. Auch die Sophistik fehlt dabei nicht, Sophie leitet ein Recht zur Untreue daher, daß ein Mann wie Söller keine Treue beanspruchen könne:

Was ist denn dein Verbrechen?
Versprachst du treu zu seyn, und konntest du's versprechen?
Dem Menschen treu zu seyn, an dem kein gutes Haar,
Der unverständig, grob, falsch! Fürwahr
Wenn so ein Scheusaal nicht den Abscheu gnug entschuldigt,
So lob ich mir das Land wo man dem Teufel huldigt.

Das Sinnliche ist mit einer bis zur Frivolität gehenden Deutlichkeit ausgemalt, die bei der Umarbeitung des Stückes für die Werke manche Striche und Milderungen nötig machte. Alceste und Sophie sind die Vertreter der Sinnlichkeit. Alceste vor allem spricht, als ob er viel Wieland gelesen hätte. Schwankend zwischen Materialismus und Schwärmerei bewegt er sich in den „gemischten Empfindungen", die, wie Goethe in Frankfurt bewundernd schreibt, „Wieland so süße mahlen kann" (DjG. I S. 76). Der Monolog, in welchem er die Ansichten der Materialisten und der Idealisten gegen einander abwägt (II, 6), ähnelt nicht nur im Gedankengehalt, sondern stellenweise auch im Ausdruck dem Dialog zwischen Wielands Idris und Ithyphall über Liebe und Frauen (Idris I Str. 83 ff.). Alceste apostrophiert da die „großen Geister", die sagten,

Daß keine Tugend sey,
Und Liebe Sinnlichkeit und Freundschaft Heucheley;
Daß man kein einzig Herz mit festen Mauern finde,
Daß nur Gelegenheit die Stärcksten überwinde;
Daß es, wenn man in uns das Laster je vermißt,
Bey'm Jüngling Blödigkeit und Furcht bey'm Mädgen ist.

Er erzählt, daß er als Schüler solcher „lüderlichen Herrn"

schwur, daß Freundschafft, Lieb und Zärtlichkeit und Treu,
Der Maskeradenputz verkappter Laster sey,
Und sucht' in dem Gewühl der körperlichen Triebe
Den Tod des Vorurteils von Tugend und von Liebe.

In der That ist es bei Alceste weniger moralisches Bedenken, als eine gewisse „Blödigkeit", die ihn vom Ehebruch mit Sophie zurückhält, und bei dieser Furcht, die sie in der Untreue nicht bis zum Äußersten gehen läßt. Und der Grund, weshalb beider Unsittlichkeit und ebenso Söllers verbrecherische Handlungsweise und die Schwäche des neugierigen Wirtes unbestraft bleiben, ist, daß eben keine demr andern an sittlicher Haltlosigkeit

etwas nachgiebt und darum keiner die Berechtigung zu strafen fühlt. So erscheint die allgemeine Schwäche der menschlichen Natur als die Ursache einer weitgehenden Nachsicht. Dies der höhere Gesichtspunkt, in welchem Goethe selbst später die „Mitschuldigen" geschrieben fand: „Sie deuten auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung und sprechen in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: ‚Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf'" (D. u. W. II S. 68).

Diese nachsichtige Duldung aber, besonders der Sinnlichkeit des Menschen gegenüber, ist es eben, welche die anakreontisch-französisch-Wielandsche Moral, wie sie aus den „Mitschuldigen" spricht, mit der Moral des Sturmes und Dranges gemein hat. Sie erscheint nur in der letzteren, in der sie mit dem Individualismus, dem Kultus starker Individualität sich verband, weniger schwächlich und sie führte in ihr, wie wir sehen werden, geradezu zur Verherrlichung des Verbrechens, zur Erhebung des großen, kraftvollen Lasters über die kleine, schwächliche Tugend. Auch davon hören wir in den „Mitschuldigen" schon Vorklänge, wenn Alceste sich feige und klein schilt, weil er die Vollendung des Ehebruchs nicht wage, wenn er ausruft:

Alceste, du schickst dich nicht zur Bosheit, zum Betrug,
Dein Herz ist übrig bös, allein nicht stark genug,

und wenn Söller sich im Vergleich mit den großen Räubern und Spitzbuben wie ein geringer Pfuscher vorkommt und es „ein schlechtes Ding um halbe Bösewichter" nennt. Für ganze Bösewichter, die trotz ihrer schlechten Handlungsweise doch bewundernswert erschienen durch die Kraft ihres Wesens, durch die Größe in ihrer Schlechtigkeit, wurde im Sturm und Drang der Ausdruck „Kerl" beliebt, womit man überhaupt jede Kraftnatur bezeichnete. In diesem Sinne gebraucht schon der Wirt in den „Mitschuldigen" das Wort vom Russen:

Und er ist Kerls genug, den Türken abzuführen.

Sturm- und drangmäßig klingt es endlich auch, wenn Söller meint:

Man wird zum Dieb gebohren wie zum Dichter.

Es nimmt, allerdings in derb komischer Weise den Geniekultus vorweg und wieder führt es zugleich zurück auf Wieland, aus dessen „Musarion" eine ähnliche Stelle bereits angeführt ward (S. 93). Noch ähnlicher, auch in der Form gleich, lautet eine andere, von der Söllers Ausspruch vielleicht eine absichtliche Parodie ist: „Man wird zum Geisterseher geboren wie zum Feldherrn."

Dem Naturalismus in der Darstellung der Unsittlichkeit und der socialen Verhältnisse, mit welchem die „Mitschuldigen" Vorläufer von Lenzens socialen Dramen sind, entspricht die Natürlichkeit in der Ausdrucksweise der Personen, die dann gleich der Sinnlichkeit für die Ausgabe der Werke eine bedeutende Abschwächung erfahren hat. Es ist zum Teil Goethes früher geschilderter naturalistischer Briefstil, den er hier mit großer, revolutionärer Kühnheit in den Alexandriner herübergenommen hat, damit das höhere, das kunstmäßige Drama dem Volksschauspiel, der volkstümlichen Posse nähernd. Es sind oft derbe, unschöne, ja gemeine Ausdrücke, die da unterlaufen. Aber ohne Zweifel ist es Kraft und Leben der Sprache, und wenn man bedenkt, daß das Streben danach im Gegensatz zu der schwächlichen und unter den Regeln der Grammatik erstarrenden Redeweise, die in der Durchschnittslitteratur der Aufklärung herrschte, ein Hauptzug der Genieperiode ward, so muß man sagen, daß die „Mitschuldigen" trotz der Alexandriner doch auch in formaler Beziehung schon auf das Sturm- und Drangdrama hinweisen.

Auf Kraft und Lebendigkeit überhaupt ging vornehmlich die Absicht des jungen Dramatikers, der darin entschieden schon Shakespeare nacheiferte und dabei auch schon, wie später, zuweilen in Übertreibung verfiel. Möglichst energisch, lebhaft, drastisch stellte er sich die Bewegungen, Geberden und Sprechweise seiner Personen vor, das verraten die Anweisungen, die für die Schauspieler gegeben sind. Für Alcests Benehmen in der großen Scene mit Söller (III, 9) wird die folgende Steigerung vorgeschrieben: „mit zurückgehaltenem Zorne", „herausbrechend", „zornig und entschlossen", „mit dem entschlossensten Zorne". „Mit Karikatur" soll Söller einmal sprechen, ein andermal „mit Karikatur von Angst", „wie unsinnig herumlaufend". „Wie der Blitz" fährt er in den Al-

koven zurück in dem Auftritt, wo er sich aus Alcests Zimmer wegstiehlt, und ist dann „in der äußersten Karikatur von Verlegenheit", „rennt mit dem Kopf wider die Wand" (II, 5).

Drastische Kraft, Derbheit kennzeichnet auch die Komik der „Mitschuldigen", die an sich, losgelöst von dem düsteren Hintergrunde, zu welchem sie nicht stimmt, äußerst wirksam ist. Vielfach ist es Wortkomik. Komische Effekte bringt zuweilen die Kühnheit in der Behandlung der Sprache, die Nachahmung der Umgangs- und Volkssprache hervor. An Wilhelm Busch gemahnen uns Reime wie die folgenden:

Was für ein böser Geist mag doch den Alten plagen?
Wer Herz von ihnen hat, der komm herauf und frag' en.
Da sitzt er. Uh! mir ist kein Mensch verhaßt wie dieser.
Es steht ihm an der Stirn: Hirschapothecksprovisor.

Zum Teil in den Worten liegt die Komik, z. B. auch III, 4, wo der Wirt den Gevatterbrief liest. Wenn er aber dann in fassungsloser Wut wünscht, daß jemand ein Glas zerbräche oder sein Junge eine Dummheit beginge, damit er seinen Drang zum Prügeln befriedigen könnte, und schließlich in Ermangelung eines würdigeren Gegenstandes schimpfend und hauend über einen Sessel herfällt, so ist das Komik der Charakteristik. Ebenso wenn Sophie über die Wahl ihres liederlichen Mannes sich selbst folgendermaßen beruhigt:

Der Söller kam mir vor, und ich, ich nahm ihn an;
Es ist ein schlechter Mensch, allein es ist ein Mann.

Satirisch beleuchtet erscheint in beiden Fällen das menschliche Wesen, wie denn indirekte Satire gegen dieses sich durch das ganze Stück zieht. Daneben finden sich auch direkte satirische Ausfälle: gegen die Zeitungen, deren Gott mit dem der Diebe zusammengestellt wird, gegen den Eigennutz und die Parteilichkeit der Richter, gegen die Unsittlichkeit der Vornehmen, der „großen Herren", denen Söller zuruft:

Seyd erst nicht hängenswehrt, wenn ihr uns hängen wollt.

Die Rechtspflege und die vornehme Gesellschaft sollten bald von Goethe schärfere Angriffe erfahren in seinem „Götz von Ber-

lichingen" und sie spielen überhaupt eine große Rolle in der Satire der Stürmer und Dränger. Das Republikanische ihrer Stimmung kommt darin zum Ausdruck, und einen „republikanischen Geist", der sich nicht verleugne, wenn auch Sachsen seine Wildheit gemäßigt habe, nennt sich der Frankfurter Goethe in einem Briefe an Friederike Oeser (DjG. I S. 60).

Zur Komik der Worte, der Charakteristik, der Satire tritt endlich die der Situationen, die durch das nächtliche Zusammentreffen von Vater, Tochter und Schwiegersohn in Alcests Zimmer herbeigeführt werden, und diese Situationskomik leitet uns auf den Hauptvorzug des Stückes, die ausgezeichnete Komposition. Straff und rasch wird die Handlung geführt, das Zusammentreffen der drei Personen in Alcests Zimmer glänzend vorbereitet und ausgenutzt, Schürzung und Lösung des Knotens sind meisterhaft, kurz, Goethe hat nie wieder ein Theaterstück mit so vollendeter Technik, nie wieder ein so gutes Bühnenstück geschrieben. In dieser Beziehung vor allem, doch auch in manchen Einzelheiten zeigt unser Dichter sich jetzt als gelehrigen Schüler Lessings. Das Vorbild der „Minna von Barnhelm" besonders ist kenntlich in der Gestalt des neugierigen Wirtes und in der Exposition, für die Goethe selbst jenes Lustspiel als sein Muster anführt (D. u. W. II S. 126). Neben Lessing hat Molière, von dem ja jener selbst viel gelernt hatte, entschieden auch unmittelbar auf die Technik, namentlich die Dialogführung der „Mitschuldigen" eingewirkt.

Was aber die „Mitschuldigen" scharf von der Lessingschen und überhaupt der Aufklärungsdramatik, aber auch von der Wielandschen Dichtung unterscheidet, ist dasselbe, was die „Laune des Verliebten" vor den früheren Schäferspielen, was die Leipziger und Frankfurter Lieder vor der Aufklärungslyrik voraus haben: der Stoff ist vom Dichter selbst erlebt. Darin liegt die Erklärung dafür, daß wir so viel von seinem damaligen Wesen und seiner Lebensansicht, das heißt so viel von der wachsenden Sturm- und Drangstimmung in das Drama hineingearbeitet fanden.

Daß Alcest ein Selbstporträt Goethes ist, unterliegt keinem Zweifel: ein Mensch, der, wie der Dichter in Leipzig, zwischen Moralisieren und wildem Lebensgenuß schwankt. Vor allem sein

Monolog (II, 6) in der ursprünglichen Fassung — er ist später ganz umgearbeitet — muß, seitdem wir die Briefe an Behrisch kennen, als eine Schilderung von Goethes eignem Leben und Wesen in Leipzig angesehen werden. Auch sonst lassen sich wieder viele Einzelzüge mit Stellen der Leipziger Briefe vergleichen.

Ein Streit besteht, ob etwa Goethes Verhältnis zum Frankfurter Gretchen dem Ganzen zu Grunde liege. Scherer behauptet es (Goethe-Aufsätze S. 31—36), Düntzer widerspricht (Abhandlungen zu Goethes Werken und Leben S. 32—65). Man muß hier meines Erachtens Scherer Recht geben in folgenden Punkten: Sophie, Alcests Geliebte, ist ganz ebenso von moralisch zweifelhafter Gesellschaft umgeben, wie das Frankfurter Gretchen; beide sind besser, als ihre Umgebung; Alcest läßt sich zu einem niedrigeren Stande herab, indem er mit dieser Gesellschaft verkehrt, wie Goethe zu Gretchens Freunden; Alcest soll, wie Goethe, von der Umgebung seiner Geliebten ausgenutzt werden. In die Versuche, noch nähere Beziehungen zwischen den „Mitschuldigen" und Goethes Verhältnis zu Gretchen zu knüpfen, auf den unsicheren Boden der Vermutungen möchte ich aber Scherer*) nicht folgen. Ich glaube vielmehr, daß das Verhältnis zu Gretchen, das bei der Rückkehr nach Frankfurt in der Erinnerung des Dichters wieder recht lebendig geworden sein mag, hier in seiner Phantasie mit der Liebe zu Käthchen Schönkopf verschmolzen ist. Zunächst eine Äußerlichkeit: Sophie ist die Tochter eines Wirtes, wie Käthchen. Nun aber weiter: sein Verhältnis zu Kätchen beschäftigte Goethe lebhaft in Frankfurt, besonders die bevorstehende Verheiratung des Mädchens mit Dr. Kanne. Bald will er resignieren, sich darein finden, ein „eingesalzner Hecht statt eines frischen" bei Käthchen zu sein, das heißt Freund statt Liebhaber, bald wütet er, bald wird er melancholisch bei der Vorstellung, daß Käthchen wirklich heirate, ja er kann von der Hoffnung nicht lassen, daß sie noch einmal die seine werde. Immerfort spielt er in den Briefen mit dem Ge-

*) An Scherer schließt sich hier Minor, Zeitschr. f. allgem. Geschichte 1886 S. 659—60.

danken, daß er einst nach Leipzig zurückkehren und wie er sich dann zu dem verheirateten Käthchen stellen werde. Diese erträumte Situation als wirklich eingetreten gedacht — da haben wir das Thema der „Mitschuldigen". Alceſt kehrt zu seiner früheren Geliebten Sophie zurück, nachdem diese sich verheiratet hat.*) Das Problem, soweit es in der Liebesgeschichte liegt, ist dasselbe, mit dem Goethe sich damals Käthchen gegenüber quälte: wie kann die Liebe sich in Freundschaft umwandeln? Eine Möglichkeit, die durch ein Erlebnis bei weiterer Entwicklung gegeben ist, als vollendete Thatsache in der Dichtung zu behandeln — das entspricht durchaus Goethes Methode des Schaffens. Beim „Werther" z. B. ist der Prozeß derselbe: das Unheilvolle, Tragische, das für Goethe bei weiterer Entwicklung seines Verhältnisses zu Lotte eintreten konnte, ist als wirklich eingetreten in der Dichtung dargestellt.

Bei dieser Auffassung stammten also die Charaktere der „Mitschuldigen" und das Verhältnis der verschiedenen Personen zu einander teils aus der Gretchen-, teils aus der Käthchen-Episode, die Hauptsituation und die Stimmung im allgemeinen allein aus der letzteren. An einer solchen Vermischung verschiedener Verhältnisse in der Dichtung dürfen wir bei Goethe ebenfalls keinen Anstoß nehmen, auch sie werden wir z. B. im „Werther" wiederfinden.

Nach allem, was sich bei genauerer Betrachtung der „Mitschuldigen" uns ergeben hat, weisen sie entsprechend der Mittelstellung, die ihr Verfasser gleich seinem Hauptlehrer Wieland einnahm, zwar mit vielen Zügen nach der früheren Dramatik zurück, aber mit mindestens ebensovielen vorwärts nach der Poesie des Sturmes und Dranges. Wie es für diese eigentümlich ward, unmittelbar aus des Dichters Leben und Wesen sind sie entsprungen, sturm- und drangmäßig ist ihr Naturalismus in Gehalt und Ausdrucksweise, Sturm- und Drangelemente enthält ihre Moral und ihre Satire. Deutlicher schon, als in der „Laune des Verliebten" und den Leipziger und Frankfurter

*) Vgl. auch K. J. Schröer in Kürschners Nationallitteratur Bd. 87 S. 35, und Siegmar Schultze, Der junge Goethe II S. 43.

Liedern, kündigt sich die Originalität der anbrechenden neuen Litteraturperiode und ihres größten Dichters an.

Aufs stärkste muß dieses Originelle, sowohl das, was der junge Goethe mit den Vorläufern der neuen Zeit, besonders Wieland gemein, als auch das, was er ganz für sich allein hatte, in seinen ersten Dichtungen hervorgehoben und als sturm- und drangmäßig gekennzeichnet werden. Unterläßt man es, so erscheint der Dichter zu Straßburg wie plötzlich in einen Stürmer und Dränger verwandelt, die Entwicklung zu überraschend, zu wenig vorbereitet. In der Goethe-Philologie sind nach dieser Seite eine Zeitlang Fehler begangen, nicht scharf genug die originellen Züge in Goethes ersten Dichtungen empfunden oder betont und bei dem Nachweis ihres Zusammenhangs mit der früheren und gleichzeitigen Litteratur die Fäden zu wenig beachtet worden, die sich von dieser zur neuen Poesie hinüberziehen. Der Sturm und Drang bricht nicht mit einem Mal aus, er bereitet sich allmählich vor und in die Zeit seiner Vorbereitung fällt die Entwicklung des jungen Goethe. Dieser entwickelte sich mit dem Sturm und Drang. Er nahm die Keime, aus denen derselbe emporwuchs, aus der früheren und gleichzeitigen Litteratur in sich auf und verarbeitete sie selbständig, indem das, was ihm von außen kam, mit dem, was aus seinem Innern aufstieg, sich verband. Diese Entwicklung verfolgend haben wir nun nicht nur an einzelnen Punkten seiner Dichtungen den Geist der neuen Zeit schon aufleuchten sehen, sondern auch erkannt, daß diese Dichtungen kein völlig entsprechender Ausdruck seines Innern waren, daß Goethes innerstes Wesen und seine Theorie bereits in Leipzig und noch mehr in dieser zweiten Frankfurter Periode Sturm- und Drangelemente in Fülle in sich bargen. Selbst der größte unter den Aufklärern, Lessing, den er einen „Eroberer", ein „Phänomen von Geist" nennt, ist ihm, wie wir hörten, schon nicht mehr unbedingt gültiges Muster. „Lessing! Lessing!" ruft er aus (DjG. I S. 58), „wenn er nicht Lessing wäre, ich möchte was sagen." Er bezeichnet sich ihm wie Wieland gegenüber als den „kleineren Geist", der vor dem größeren verstummt. Aber sein ganzes Selbstgefühl, das Bewußtsein seiner Originalität bricht hervor, wenn er mit Bezug auf sein abfälli-

ges Urteil über Rhingulphs Bardengebrüll gegen Friederike Oeser den Ausspruch thut: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“ (DjG. I S. 60), oder wenn er Käthchen Schönkopf versichert: „Und ich, ich werde Goethe bleiben. Sie wissen was das heißt. Wenn ich meinen Nahmen nenne, nenne ich mich ganz“ (DjG. I S. 73).

Diese Stelle ist nicht lange vor der Abreise nach Straßburg geschrieben.

IV.

Goethe in Straßburg.

1770—1771.

1.

Eine wichtige Quelle für Goethes Studien und Gedankenentwicklung in der Straßburger Zeit sind die Ephemerides,*) ein Heft, schon Anfang 1770 in Frankfurt angelegt und auch nach der Heimkehr von Straßburg noch einige Zeit fortgeführt, mit Auszügen aus Schriften, die Goethe las, und mit Notizen dazu und auch freien Bemerkungen. Die letzteren, die selbständigen Bemerkungen nehmen gegen das Ende zu, das Heft ist so ein aktenmäßiger Beweis für die Verselbständigung von Goethes Wesen, Denken und Dichten, das heißt für die Bedeutung, welche die Straßburger Zeit in der Geschichte seiner Entwicklung hat.

Nicht lange vor Ostern 1770 traf Goethe in Straßburg ein mit dem Auftrag des Vaters, hier endlich seine juristischen Studien zu einem Abschluß zu bringen, sich der Promotion

*) Gedruckt in Seufferts Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts Bd. 14, Heilbronn 1883. Nach diesem Abdruck citiere ich.

Von Schriften über Goethes Leben in Straßburg und die Verhältnisse, in denen er sich bewegte, nenne ich: Stöber, Der Aktuar Salzmann, Goethes Freund und Tischgenosse in Straßburg, 1855; Stöber, Röderer von Straßburg und seine Freunde, 1874; Leyser, Goethe zu Straßburg, Neustadt a. d. H. 1871, und von Froitzheims Veröffentlichungen „Lenz, Goethe und Cleophe Fibich von Straßburg" und „Zu Straßburgs Sturm- und Drangperiode" 1888 in den Beiträgen zur Landes- und Volkskunde von Elsaß-Lothringen IV. VII, wozu der Verfasser Ergänzungen giebt in der Straßburger Post 1889 Nr. 186, 1890 Nr. 332.

zu unterziehen. Wenn dies damals in Straßburg nicht eine sehr einfache und leichte Sache gewesen wäre, der junge Dichter würde schwerlich damit zustande gekommen sein. Er konnte dem juristischen Studium noch immer keinen rechten Geschmack abgewinnen. Er behauptet freilich in einem Brief an die Klettenberg, die Jurisprudenz fange an ihm sehr zu gefallen (DjG. I S. 241). Aber von Begeisterung für sie war nach wie vor keine Rede. Unter den Thesen, über die er disputierte, lautete zwar eine: „studium juris longe praestantissimum." Aber was sagt man nicht alles den Examinatoren zu Liebe! Wenn Goethe die Jurisprudenz in dem vorhin erwähnten Briefe mit dem Merseburger Bier vergleicht, vor dem einem zuerst schaudere und das man doch, wenn man's eine Woche getrunken habe, nicht mehr lassen könne, so heißt das doch ins Unbildliche übersetzt nichts anderes als: mit der Zeit gewöhnt sich der Mensch an alles. Jedenfalls bezog sich das „Gefallen" nicht auf die fachmäßige Jurisprudenz. Von ihr gilt, was Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 25) sagt, daß keine innere Richtung ihn zu diesen Gegenständen gedrängt habe. Nur insofern gewann er den juristischen Studien jetzt Geschmack ab, als sie ihn in die Kulturgeschichte und in das Wesen der menschlichen Gesellschaft tiefer einführten. Weil sie sich auf menschliche Verhältnisse bezögen, bemerkt er in einem der Entwürfe zu „Dichtung und Wahrheit", habe er auch juristische Dinge gern getrieben und aus Leysers Pandektenkommentar und Dissertationen hätte er „wohl manchen Stoff zu Romanen und Schauspielen herausziehen mögen: denn die poetischen Formen waren leider die einzigen, unter denen ich mir etwas zueignen konnte."*) Daß den Dichter hier sein Gedächtnis nicht täuschte, zeigen in den Ephemerides die Auszüge aus den juristischen und staatswissenschaftlichen Schriften, die er für das Examen las, da sie nur selten spezifisch juristische Färbung haben. So kamen denn die rechtswissenschaftlichen Studien weniger dem Juristen, als dem Dichter zu statten, wir werden später sehen, wie viel sie beigetragen haben, daß der „Götz von Berlichingen" in seiner Phantasie Gestalt gewann.

*) Vgl. Weimarer Goethe-Ausg. I, 27 S. 399.

Doktor wurde Goethe nun auch bei der Promotion trotz der angenommenen Begeisterung für sein Fach nicht, nur Lizentiat. Daran war freilich neben seinem mangelhaften juristischen Wissen noch ein anderer für ihn und die Zeit charakteristischer Umstand schuld. Seine Dissertation über das Thema „daß der Gesetzgeber nicht allein berechtigt, sondern verpflichtet sei, einen gewissen Kultus festzusetzen" durfte nicht gedruckt werden. Sie erschien der Fakultät als akademische Schrift zu kühn, zu gefährlich. Denn sie hatte etwas vom Geist des Rousseauschen „Contrat social" in sich, sie verweltlichte die Religion, da sie sie als reine Staatsangelegenheit auffaßte, und sie enthielt ketzerische Ansichten über die zehn Gebote.

Die Vorbereitungen zur Promotion ziehen sich durch die ganze Straßburger Zeit Goethes, erlitten aber häufige Unterbrechungen durch allerlei andere Studien und viele Zerstreuungen. Am 6. August 1771 fand endlich die öffentliche Disputation in lateinischer Sprache statt. Dabei fiel Goethe, als ihn sein Opponent Lerse arg in die Enge trieb, aus seiner feierlichen Haltung, griff an den Degen und rief auf Deutsch: „Ich glaube, Bruder, du willst an mir zum Hektor werden."

Das ganze Examen war dem Dichter offenbar, wie er auch selbst in „Dichtung und Wahrheit" gesteht, eine sehr unbedeutende Nebensache, eine Komödie, die er seinem Vater zu Liebe mitspielte. Hauptsache war ihm in Straßburg Geselligkeit, Natur, Liebe und Poesie. Diese vier wirkten zusammen, Goethe aus der etwas passiven Stimmung der Frankfurter Zeit aufzurütteln, ihn als vollendeten Dichter und als vollendeten Stürmer und Dränger in die Heimat zurückkehren zu lassen.

Betrachten wir diese Entwicklung zunächst mehr im allgemeinen, ausgehend von Goethes Erlebnissen und den Eindrücken und Anregungen, die er von außen empfing.

In die Straßburger Gesellschaft ward er eingeführt durch den würdigen Alterspräsidenten des Mittagstisches, an welchem er speiste, den Aktuar Salzmann. Dieser war, wie er von Goethe in dem schon einmal angeführten Brief an die Klettenberg und in „Dichtung und Wahrheit" geschildert wird, eine gesund nüchterne, vornehmlich auf praktisches Handeln gerichtete Natur, „durch

viel Erfahrung mit viel Verstand gegangen". So mußte er in dem jungen Dichter die Abneigung gegen die Spekulation und den Trieb auf exakte Erfahrung verstärken. Und allerlei Erfahrungen und Beobachtungen zu machen, dazu verhalf er ihm nicht allein dadurch, daß er ihn in seinen ausgedehnten Bekanntenkreis hineinzog, sondern auch durch die Anweisungen, die er ihm für den Verkehr in der Gesellschaft gab, indem er „die guten Lehren der Madam Böhme erneuerte". Unter Salzmanns Anleitung vervollkommnete Goethe sich im Kartenspiel, ohne das Geselligkeit damals undenkbar war, und, um sich völlig salonfähig zu machen, nahm er, der das Tanzen bisher verabscheut hatte, jetzt Unterricht darin bei einem Franzosen. Mit dessen beiden Töchtern Lucinde und Emilie erlebte er einen kleinen Liebesroman, anmutig erzählt am Schluß des neunten Buches von „Dichtung und Wahrheit", aber wohl wieder einmal die Wahrheit in künstlerischer Absicht untermischt mit Dichtung. Die Szene, wo die eine Französin die Lippen des Dichters verflucht, daß sie dem nächsten Mädchen, welches er küßt, Unglück bringen sollen, ist wohl ausdrücklich und zwar mit sehr feinem künstlerischen Sinn als Stimmung weckende Vorbereitung auf das Sesenheimer Idyll erfunden. Sehr gern gesehen trotz „mancher kleinen Unregelmäßigkeit" war der lebhafte, geistreiche Student bald in den „besten Zirkeln" der Straßburger Gesellschaft. Am wohlsten aber fühlte er sich an seinem Mittagstisch bei den „Jungfrauen Lauth". Da „entfalteten sich", heißt es in „Dichtung und Wahrheit", „die Gespräche immer lebhafter und leidenschaftlicher, ja sie waren die interessantesten, die ich bis dahin jemals geführt hatte." Es befanden sich unter den Tischgenossen noch folgende für unsere Litteratur wichtige Personen: Lerse, von Goethe bald darauf im „Götz" verherrlicht, Jung-Stilling, der damals Goethe besonders wegen seiner pietistischen und mystischen Neigungen interessierte, Heinrich Leopold Wagner, den Goethe später beschuldigte, in seinem Trauerspiel „Die Kindermörderin" ihm das Gretchenmotiv des „Faust" „weggeschnappt" zu haben. Zwar nicht zu Goethes Tischgesellschaft, aber doch gegen das Ende seines Straßburger Aufenthaltes zum Kreis seiner näheren Bekannten gehörte auch Lenz. Stilling schreibt in seiner Selbstbiographie: „Goethe, Lenz, Lerse

und Stilling machten jetzt so einen Zirkel aus, in dem es jedem wohl ward, der nur empfinden kann, was schön und gut ist.“ Als Geburtsstätte der Kraftgenies hat dieser Kreis litteraturgeschichtliche Unsterblichkeit gewonnen. Wie sehr der Geist in dieser Gesellschaft als ein ganz ungewöhnlicher und bedeutender jedem, der in sie eintrat, imponieren mußte und wie sehr Goethe auch in ihr, wie unter seinen Frankfurter und Leipziger Freunden, das herrschende Genie war, dafür haben wir wieder von Jung-Stilling ein Zeugnis. In seiner „Wanderschaft“ schildert er den ersten Eindruck, den er und ein Freund von der Lauthschen Mittagstafel empfingen: „Es speiseten ungefähr zwanzig Personen an diesem Tisch und wir sahen einen nach dem andern eintreten. Besonders kam Einer mit großen hellen Augen, prachtvoller Stirne und schönem Wuchs mutig ins Zimmer. Dieser zog Herrn Troosts und Stillings Augen auf sich; ersterer sagte gegen letzteren: ‚Das muß ein vortrefflicher Mann sein.‘ Stilling bejahte das, doch glaubte er, daß sie beide viel Verdruß von ihm haben würden, weil er ihn für einen wilden Kameraden ansah. Dieses schloß er aus dem freien Wesen, das sich der Student ausnahm; allein Stilling irrte sehr. Sie wurden indes gewahr, daß man diesen ausgezeichneten Menschen Herr Goethe nannte. — Herr Troost sagte leise zu Stilling: ‚Hier ist's am besten, daß man vierzehn Tage schweigt.‘ Letzterer erkannte diese Wahrheit, sie schwiegen also, und es kehrte sich auch niemand sonderlich an sie, außer daß Goethe zuweilen seine Augen herüberwälzte.“

Natürliche Empfindung und deren natürliche, oft jugendlich derbe Äußerung bestimmten den Ton in diesem studentischen Kreise. Auch für die außermenschliche, die landschaftliche Natur herrschte in ihm eine nie ermattende Begeisterung. Auf die Plattform des Münsters stieg man und verstummte in entzückter Betrachtung der Gegend, man fand die Leidenschaft der Straßburger für das Spazierengehen berechtigt und wetteiferte darin mit ihnen, zu Fuß und zu Pferd ward die Umgebung durchstreift. In Straßburg bildete sich jenes Leben in und mit der Natur, jenes Gefühl der Verwandtschaft, des Einsseins mit ihr, dessen Anfänge wir in Frankfurt und Leipzig beobachteten, bei

Goethe zu der Kraft und Tiefe aus, die wir in seiner Dichtung der nächsten Jahre als einen bedeutenden Fortschritt zur modernen Auffassung der Natur bewundern. Noch in „Dichtung und Wahrheit" findet er die wärmsten Töne, wo er von dem „schönen", dem „herrlichen" Elsaß, der „völlig paradiesischen Gegend" spricht. Zwei größere Reisen unternahm er, die eine mit seinen Freunden Weyland und Engelbach im Sommer 1770 nach Lothringen, wo er auch zuerst in eine rege Industrie, besonders den Bergbau, Einblick gewann, die andere im Juli 1771 ins Oberelsaß, wo er auf dem Odilienberge nachhaltige poetische Eindrücke von Natur, Geschichte und Sage empfing, sehnsüchtig hinüberschauend nach den fernen Schneebergen der Schweiz.

Am wichtigsten ward für ihn der Ausflug, den er im Oktober 1770 nach dem Dorfe Sesenheim machte. Nicht nur so nahe, wie nirgends sonst, trat ihm dort die Natur, die menschliche wie die landschaftliche, eine neue leidenschaftliche Liebe auch löste dem Dichter die Zunge für Töne, wie sie nie vorher im Reich der deutschen Poesie erklungen waren. Zu Sesenheim im Hause des Pfarrers Brion fand er das echt deutsche Mädchen mit den bald heiteren bald schwermütigen blauen Augen, den blonden Zöpfen, auch in der Tracht echt deutsch, das wie eine Verkörperung des deutschen Volksliedes zu gleicher Zeit mit diesem das Herz des Dichters ergriff und seine Poesie zu deutscher Natur und deutschem Gefühle rief. Nicht nur die Erzählung im zehnten und elften Buche von „Dichtung und Wahrheit" ist ein Gedicht, eines der schönsten Goethes. Auch über dem wirklichen Erlebnis, wie wir es aus andern Quellen, namentlich Briefen kennen, schwebt vom Anfang bis zum Ende, vom ersten kurzen fröhlichen Zusammensein der Liebenden, vom ersten Austausch freundlicher Blicke bis zum letzten wehmütigen Abschied der Hauch der Poesie. Es war gar nicht Friederike allein, die einen so tiefen Eindruck auf den jungen Dichter machte, ihn bezauberte vielmehr das ganze Bild, in welchem Friederike nur die leuchtendste Farbe war. Die freundliche Natur, die heitere Naivität der ländlichen Gesellschaft, der tiefe Frieden des Familienlebens im Pfarrhause und die hingebende offene Natürlichkeit Frieder-

kens — das alles miteinander mußte Goethe anmuten wie die Verwirklichung schäferlich-Rousseauscher Träume. Rousseauisch klingen in dem Brief, den er nach dem ersten Zusammensein an Friederike schrieb, seine Klagen über den „Stadtlärm", wie er ihn als unerfreulichen Gegensatz zu den verflossenen „süßen Landfreuden" empfindet (DjG. I S. 247). Genossen hatte er in ihnen, in den „niedlichen und muthwilligen Lustbaarkeiten" das Glück, von dem er gleich anderen Dichtern als „Schäfer an der Pleiße" gesungen. „Sind nicht die Träume deiner Kindheit alle erfüllt?" fragt er sich in einem späteren Briefe (DjG. I S. 250), „Sind das nicht die Feengärten, nach denen du dich sehntest?" Noch bevor er an die neue Freundin schrieb, sofort nach der Rückkehr von Sesenheim berichtete er einer älteren: „Die Gesellschafft der liebenswürdigen Töchter vom Hause, die schöne Gegend und der freundlichste Himmel weckten in meinem Herzen jede schlaffende Empfindung, jede Erinnerung an alles, was ich liebe" (DjG. I S. 244). Mit dichterischer Empfindung umfaßte er das idyllische Bild, das sich ihm bot, zuerst, das deutet er in „Dichtung und Wahrheit" durch die Vergleichung der Mitglieder der Brionschen Familie mit den Personen in Goldsmiths Roman „Der Landprediger von Wakefield" an. Aber unlösbar verschmolz die dichterische Empfindung mit rein menschlicher. Beide erscheinen hier, wie so oft, untrennbar in Goethe: der Dichter ward zum Liebhaber und der Liebhaber wieder zum Dichter.

Der Streit, ob Goethe dabei Schuld auf sich geladen habe, ob nicht, wird je nach der Lebensauffassung und der Stimmung des Streitenden anders entschieden werden. Es ist nicht schwer, Goethe den Vorwurf zu machen, daß er sich in ein Verhältnis eingelassen habe, dessen tragischen Ausgang er von Anfang habe voraussehen müssen, ihn als grausamen Vernichter des Glückes eines edlen Mädchens anzuklagen, als den Knaben, der das Heideröslein mutwillig bricht. Es ist auch nicht schwer, ihn damit zu verteidigen, daß er mit Rücksicht auf seine Entwicklung, seine Stellung im Leben und seinen Dichterberuf das Verhältnis schließlich habe abbrechen müssen. Weder entschuldigen noch anklagen wollen wir Goethe, wir wollen nur sein Verhalten erklären und

sagen, daß er in der poetischen Stimmung, in der er sich damals befand, sich von der poetischen Natur der Verhältnisse, die ihm in Sesenheim entgegentraten, hat fortziehen lassen, weil es ihm unmöglich war, ihnen Widerstand zu leisten. Diese Gemütsverfassung spricht aus allen damaligen Briefen Goethes. Zweimal vergleicht er sich einer Wetterfahne, die sich nach jedem Winde dreht, einmal einem Kinde auf einem Schaukelpferde. Eine „jugendliche, aufs Geratewohl gehegte Neigung" nennt er seine Liebe in „Dichtung und Wahrheit", eine „schmeichelnde Leidenschaft", die nicht voraussetzen ließ, wohin sie führen könne (III S. 49—50). Seine ganze Willenlosigkeit, seine Machtlosigkeit gegen die Fesseln, die ihn umstrickten, verrät der Anfang eines der vier Briefe, die er während seines längsten Aufenthaltes in Sesenheim (etwa Mitte Mai bis Mitte Juni 1771) an Salzmann richtete (DjG. I S. 249—254): „Nun wäre es wohl bald Zeit, daß ich käme, ich will auch und will auch, aber was will das Wollen gegen die Gesichter um mich herum." Das ist freilich nicht die Sprache und Stimmung eines charakterfesten Mannes; ein solcher war der einundzwanzigjährige Goethe nicht, Mangel an „Übersicht seines Zustandes" wirft er sich in „Dichtung und Wahrheit" vor, „entschiedenen Leichtsinn", der einen „werdenden Mann" nicht kleide. Wenn aber von Schuld hier geredet werden soll, so müssen wir anerkennen, es war eine tragische Schuld, eine Schuld, die notwendig aus dem Charakter des Helden und der Situation entsprang, eine schuldlose Schuld, so echt tragisch, wie sie selten ein tragischer Dichter seinem Helden zu verleihen versteht.

Und anerkennen müssen wir ferner, daß Goethe, als der erste Liebesjubel verrauscht war, das Tragische des Verhältnisses voll empfand und in schweren Seelenkämpfen büßte. Beweis dafür die herrlichen Briefe an Salzmann, mit ihrem fortwährenden Stimmungswechsel die lebendige Ausführung des Bekenntnisses: „meine animula vagula ist wie's Wetter-Hähngen drüben auf dem Kirchthurm; dreh dich, dreh dich, das geht den ganzen Tag." „Die angenehmste Gegend", schreibt er, „Leute, die mich lieben, ein Zirckel von Freuden." Wenn sein Auge „sich in diesem Horizont von Glückseeligkeiten herumweidet", dann fragt

er sich, wie wir schon hörten, ob nicht alle Träume seiner Kindheit erfüllt, ob das nicht die Feengärten seien, nach denen er sich gesehnt habe, und „Sie sind's, sie sind's!" lautet die Antwort, „Ich fühl es, lieber Freund, und fühle, daß man um kein Haar glücklicher ist, wenn man erlangt, was man wünschte. Die Zugabe, die Zugabe! die uns das Schicksaal zu jeder Glückseeligkeit drein wiegt!" „Die Welt ist so schön! so schön! Wer's genießen könnte!" Die „conscia mens, leider nicht recti, die mit ihm herumgeht", hindert ihn daran. Am Abend, bevor er zum letzten Abschiednehmen nach Sesenheim hinüberreitet, klagt er (DjG. I S. 254): „In meiner Seele ist's nicht ganz heiter; ich bin zu sehr wachend, als daß ich nicht fühlen sollte, daß ich nach Schatten greife. Und doch — Morgen um 7 Uhr ist das Pferd gesattelt und dann Adieu!"

Es ist bekannt: auch poetische Bußen legte Goethe sich auf. Dazu gestaltete er das Verhältnis zwischen Weislingen und Maria im „Götz", dazu vor allem den „Clavigo". Und noch weiter reicht Friederikens Einfluß auf seine Dichtung: die Erinnerung an sie lebt auf in der Pfarrerstochter Friederike im „Werther", in der Margarete im „Wilhelm Meister" (VII, 7), im Gretchen des „Faust", im Klärchen des „Egmont". Wer will wenigstens in Bezug auf die beiden letzten das Gegenteil beweisen? Es ist immer mißlich, für die Figuren eines großen Dichters bestimmte einzelne Vorbilder aus dem Leben anzunehmen. Gretchen und Klärchen sind Ideale, erwachsen aus verschiedenen Eindrücken, die Goethe aus dem Leben in seine Seele aufnahm, bewahrte und mit einander verband. Wer will im einzelnen Fall sagen, woher die Züge kamen und wie sie sich verbanden? Wußte es doch sicher Goethe selbst nicht. Aber das scheint mir unwiderleglich, daß einem solchen Dichter wie Goethe ein solches Mädchen wie Friederike immer neu vor die Seele trat, wo er Gestalten wie Gretchen und Klärchen schuf.

Unmittelbar wirkte Friederike auf Goethes Lyrik. Aus seinen Liedern diejenigen herauszufinden, die in der Zeit seiner Liebe zu Friederike entstanden sind, ist sehr schwer, eine Aufgabe, die sich rein und ganz wohl nie wird lösen lassen. Der Dichter selbst erzählt (D. u. W. III S. 20), daß er für Friederike Lieder

bekannten Melodien untergelegt habe, die ein artiges Bändchen gegeben haben würden. Zehn solche Lieder sah der Student Heinrich Kruse 1835 bei Friederikens Schwester Sophie Brion. Sie bilden mit einem elften, das Kruse nur mündlich überliefert erhielt, das Sesenheimer Liederbuch.*) Von den elf Liedern werden mehrere, neuerdings sogar fünf, Goethe abgesprochen und Lenz, der später bei Friederike Goethe spielen wollte, zugeschrieben.**) Namentlich um die Nr. 3—5 dreht sich der Streit der Forscher. Entscheidende Gründe gegen Goethes Verfasserschaft scheinen mir nur bei Nr. 4 vorzuliegen.

In diesen Friederikenliedern nun finden sich, wie im Leipziger Liederbuch, noch anakreontische Motive und Ausdrücke. Aber daneben machen sich die Unterschiede von der Anakreontik schon viel stärker geltend, als in Goethes früherer Lyrik. Nur noch vereinzelte verstandesmäßige Wendungen unterbrechen den Erguß des Gefühls, fast überall hören wir die Sprache eines von Glück und Leid bewegten, tief empfindenden Herzens. Daher hier kein loses Tändeln mehr, eine pointierte Schlußwendung in der Weise der Anakreontik nur noch in einem Liede (Nr. 9), sonst wird der Abschluß gern in einer Steigerung der Innigkeit des Gefühls und seines Ausdrucks gefunden. Wahre, einfache Innigkeit des Gefühls, schon in den Leipziger Gedichten von Goethe verlangt, aber nur selten erreicht, ist in diesen Sesenheimer Liedern endlich der deutschen Lyrik wiedergewonnen. Sie tritt auch da hervor, wo die Motive überliefert, anakreontisch sind, so daß diese doch individuell, neu belebt und — man möchte sagen lyrischer erscheinen, z. B. in der ersten Strophe von Nr. 1:

Der Vögel sanft Geflüster
Ruft liebevoll,
Daß mein geliebt Geschwister
Erwachen soll.

In Nr. 7 („Kleine Blumen, kleine Blätter") baut sich in Motiven und Ausdrücken noch einmal die ganze Miniaturwelt der

*) Nach Kruses Abschrift gedruckt in DjG. I S. 261—70.

**) Vgl. Bielschowskys Aufsatz im G.-Jahrb. XII S. 211 ff. Gegen ihn polemisiert, zum Teil sehr glücklich, Düntzer in der Beilage zur Allgem. Zeitg. 1891 Nr. 252 und in den Grenzboten 1892 I S. 450 ff., 629 ff.

Anakreontik auf, aber diese Welt, wie sie vom Dichter vermöge leidenschaftlichen Erlebens in seine eigne individuelle, tiefe Empfindung aufgenommen und reizender, zarter, frischer aus ihr wiedergeboren ist. So bezeichnet das Lied in ähnlicher Weise die Vollendung der Anakreontik, wie „Die Laune des Verliebten" die Krone des deutschen Schäferspieles bildet. Das heißt: es gewährt, wie jeder erreichte Gipfel, neben dem Rückblick auch einen Blick vorwärts, erschließt die Aussicht in ein neues Land, auf weitere Gipfel, es ist zugleich Abschluß der Anakreontik und Beginn eines neuen Tones in der deutschen Lyrik, der durch Innigkeit des Gefühls und dessen unmittelbaren, natürlichen Ausdruck an das alte deutsche Volkslied anklingt und auch aus dieser endlich wieder aufgedeckten Quelle Kraft zum Fortklingen und immer stärkeren Anschwellen ziehen sollte.

Echt deutsch und volksliedmäßig sind im Sesenheimer Liederbuch schon die häufigen Parallelen zwischen den Stimmungen des Liebenden und der Natur. Tag wird es für ihn, wenn die Geliebte die Augen aufschlägt (Nr. 1); wenn die Rosen blühen, das ist die rechte Zeit für die zärtlichen Freuden glücklicher Liebe (Nr. 7); ist der Dichter seinem Mädchen fern, so scheint ihm auch keine Sonne (Nr. 5) und die Natur hüllt sich ins Herbstgewand (Nr. 9):

Ein grauer trüber Morgen
Bedeckt mein liebes Feld,
Im Nebel tief verborgen
Liegt um mich her die Welt. —
Der Wiesen grüner Schimmer
Wird trüb wie mein Gesicht,
Sie sehn die Sonne nimmer
Und ich Friedricken nicht.

Da er in leidenschaftlicher Sehnsucht und Erwartung zu der Geliebten reitet, umgiebt ihn die Nacht mit aufregenden, schreckenden Erscheinungen, als er sie endlich erblickt, lacht ihm „rosenfarbes Frühlingswetter" von ihrem lieblichen Gesicht (Nr. 10). So findet hier zuerst in Goethes Poesie das innige Verhältnis zur Natur, das wir ihn allmählich haben gewinnen sehen, deutlichen Ausdruck. Belebt erscheint die Natur, mitempfindend mit der Seele des liebenden Dichters, in geheimnisvoller Beziehung zu

dem, was in seinem eignen Innern vorgeht. Neben den neuen tiefen Eindrücken, die Goethe in der Straßburger Zeit, besonders in Sesenheim vom Naturleben empfing, war es entschieden die beginnende, bald zur Begeisterung führende Bekanntschaft mit dem deutschen Volkslied, welche diese Art Naturpoesie bei ihm reifen ließ. Sie ist durchaus unanakreontisch, denn sie setzt eine Innigkeit, Wahrheit und Kraft des Gefühls voraus, die den tändelnden Sängern der Liebe und des Weins, den in der Schäferwelt, einer unwahren Natur sich gefallenden Dichtern abging. Besonders mit der Schilderung des Finsteren, Schaurigen der Natur im Lied Nr. 10 verläßt Goethe ganz die Welt der heiteren Anakreontik, sie ist vielmehr im Geist Klopstocks und Ossians, der gleichfalls in Straßburg ein einflußreiches Ideal für Goethe wurde. Das eben genannte Lied (später „Willkommen und Abschied" überschrieben) hat überhaupt im Ganzen gar nichts mehr mit der Anakreontik zu thun und auch im Einzelnen nur noch wenig. Ganz und gar unanakreontisch darin ist außer der Naturschilderung der rasche Wechsel der Bilder, das dramatische Leben, das vielmehr wieder an das alte deutsche Volkslied gemahnt. Wenn die Studien zur Goethe-Philologie in den beiden ersten Versen der dritten Strophe die Begriffe und Worte „Freude" und „süß" als anakreontische Elemente hervorheben, so giebt es doch sicher nicht eine einzige Stelle in der Anakreontik, wo jene Ausdrücke Bestandteile eines so wunderbar innigen, schönen Ganzen sind wie hier:

Ich sah dich, und die milde Freude
Floß aus dem süßen Blick auf mich.

Und wenn nun gar an dem angegebenen Ort den anakreontischen Elementen des Liedes auch „Küsse" und „Wonne" angereiht werden, so muß man doch fragen, wie eine wahre Liebespoesie ohne sie zu denken ist. Solche „anakreontischen" Elemente kann man auch bei Heinrich Heine nachweisen.

Schon ein Brief, den Goethe am 27. Juni 1770 aus Saarbrücken an eine Freundin schrieb (DjG. I S. 255 ff.), enthält eine ähnliche Naturschilderung, wie unser Gedicht. Dessen ganzem Inhalt liegt aber ohne Zweifel ein wirkliches Erlebnis aus der Zeit der Liebe zu Friederike zu Grunde, wie Goethe

selbst in „Dichtung und Wahrheit“ (III S. 8) zu verstehen giebt. Und das ist bei allen Gedichten des Sesenheimer Liederbuches der Fall. Sie sind in noch viel höherem Grade, als die Leipziger und Frankfurter Lieder, erlebt, unmittelbar aus bestimmten Situationen heraus gedichtet und haben als frische, wahrheitsgetreue Bilder aus Goethes Liebesleben den größten Wert für die Erkenntnis seiner Lage und seiner Stimmung in jener Zeit. Wir sehen ihn beim Gesellschaftsspiel, wie er Friederikens Herz gewinnt. Wir hören ihn um die Weihnachtszeit 1770 die Freuden ausmalen, die ihm bald in Sesenheim blühen werden, wo er mit der Geliebten, ihren Geschwistern und Freundinnen in der warmen Stube sitzen, Kränzchen winden, Sträußchen binden, unter den naiven, kindlich harmlosen Menschen selbst ein fröhliches Kind werden will. Reime suchend für die Geliebte sehen wir ihn am Frühlingsmorgen, da er im Garten des Pfarrhauses harrt auf Friederikens Erwachen, ein andermal in einem Dorfwirtshaus, wo er sich „bei einem Paar gesottner Eier und einem Stück gebacknen Fisch“ von einem nächtlichen Ritt erholt. Dann finden wir ihn wieder in Straßburg, wie er ein Band für sein Mädchen mit Blumen und Blättern bemalt und es ihr als Liebespfand sendet, wie er ganz nur in der Erinnerung an die genossenen Freuden lebt, an die Stunden, in denen Friederike ihm seine Lieder sang, an den Baum, in dessen Rinde er ihren und seinen Namen geschnitten. In den Klagen seiner Sehnsucht belauschen wir ihn, wie in dem Jubel über das nahende Wiedersehen. Wir begleiten ihn auf wildem Ritt durch das nächtliche Land, wohnen bei Anbruch des Morgens der zärtlichen Begrüßung zwischen ihm und Friederike bei und darauf dem neuen trüben Abschied. Und aus jeder Zeile des Dichters, seinem Jammer wie seinem Jubel spricht überzeugend wahr und lebendig zu uns seine Grundstimmung:

Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Unerhört in der deutschen Kunstdichtung war eine so treue Abschilderung der Wirklichkeit bis in alle kleinen zufälligen Züge. So schön war die Wirklichkeit, die der Dichter durchlebte, so erregend für Gefühl und Phantasie, daß sie sich ihm sofort

in Poesie umsetzte. Der Prozeß der Entstehung war bei den Friederikenliedern ein ähnlicher wie beim Volksliede. Daraus erklärt sich, nicht aus direkter Einwirkung des Volksliedes allein, ihre vielfache Ähnlichkeit mit diesem, die reizvolle, zuweilen dramatische Lebendigkeit, die Anschaulichkeit der Bilder und Vorgänge, die Innigkeit des Gefühlsausdrucks. Dadurch, daß der Dichter seine Erlebnisse unmittelbar, in all ihrer Besonderheit poetisch gestaltete, ergab sich ferner eine Eigenart der dargestellten Situationen und oft auch der ausgesprochenen Empfindungen, die fast nichts Konventionelles, Traditionelles mehr in die Lieder einfließen läßt. Wenn sie nun aber durch all dies sich viel schärfer, als das Leipziger Liederbuch, von der Anakreontik und der übrigen kunstmäßigen Lyrik der Zeit unterscheiden, wenn sie einen Fortschritt in Goethes Emancipation von der früheren Weise der Lyrik, von dem Überlieferten, einen Fortschritt in seiner Verselbständigung bezeichnen, so doch nicht, mit Ausnahme der Lieder Nr. 7 und 10, einen Fortschritt in rein künstlerischer Hinsicht. Kunstwerke sind diese kleinen Lieder nach meinem Gefühl in geringerem Grade, als die Leipziger und Frankfurter, es fehlt ihnen die Geschlossenheit und die Formvollendung, die man jenen doch nicht absprechen kann. Ein Grund dafür ist wohl in derselben Eigentümlichkeit zu suchen, die eben als ein großer Vorzug der Sesenheimer Lieder gerühmt ward: sie sind allzu unmittelbar aus bestimmten Situationen heraus gedichtet, reine Gelegenheitsstücke. Indem Goethe so seine augenblickliche Lage einfach in Verse bringt, fehlt das idealisierende Moment. Zum Idealisieren und damit zum Hervorbringen vollendeter Kunstwerke gehört immer eine gewisse Entfernung von den Situationen und Stimmungen, die besungen werden. Goethe versündigt sich hier wieder einmal gegen seine eigene Theorie, daß Schönheit Dämmerung sei, eine Mischung von Wahrheit und Unwahrheit. Er verfällt in denselben Fehler, wie Lenz oft in seiner Lyrik: eine Ähnlichkeit, die man nicht außer Acht lassen darf, wenn man den auch sonst nicht unbedenklichen Versuch macht, aus irgendwelchen „inneren" Gründen Gedichte des Sesenheimer Liederbuches Goethe ab- und Lenz zuzusprechen. Ein anderer Grund dafür, daß dieses im allgemeinen dem Leipziger Liederbuch an

künstlerischer Vollendung nachsteht oder wenigstens darin keinen Fortschritt bezeichnet, liegt wohl in der Neuheit des Tones, den Goethe hier anschlug. Schon unter den Leipziger Dichtungen fanden wir die Oden, die bereits den Geist der neuen Zeit ankündigen, weniger vollendet in der Form, als die Lieder, die noch fast ganz in der Stimmung der alten Zeit gehalten sind. Jede neue Denk- und Empfindungsweise muß sich eine neue, die ihr entsprechende Form in der Kunst erst bilden, jede neue große Kunstepoche beginnt deshalb mit einer Vernachlässigung, zuweilen Auflösung der Form, wofür gerade der deutsche Sturm und Drang, mit dem wir es hier zu thun haben, ein sehr lehrreiches Beispiel ist. Aber noch zwei weitere Umstände kommen dafür, daß dem Sesenheimer Liederbuch an manchen Stellen die künstlerische Vollendung fehlt, in Betracht. Der Dichter war zum Teil gefesselt durch die Melodien, denen er nach seiner eigenen Angabe die Texte unterlegte; zu den Leipziger Liedern wurden umgekehrt die Melodien erst später gesetzt. Und endlich sind die Sesenheimer Lieder nicht, wie jene, für den Druck verbessert und gefeilt worden. Sie blieben so, wie sie zuerst niedergeschrieben, zum Teil, besonders Nr. 1 und 8, offenbar sehr flüchtig hingeworfen wurden: poetische Ergüsse nur für die Geliebte bestimmt, eine Art poetischen Tagebuches, das der Dichter für sie führte. So können manche Härten und Unklarheiten nicht überraschen und dürfen auch nicht ohne weiteres für ungoethesch erklärt und als Beweise für Lenzischen Ursprung geltend gemacht werden. Nur zwei von den Liedern hielt Goethe später der Aufnahme in seine Werke für würdig, die beiden, auf deren hohen Kunstwert schon eben hingewiesen ward: Nr. 7, in den Werken überschrieben „Mit einem gemalten Band", und Nr. 10, in den Werken betitelt „Willkommen und Abschied". Dadurch, daß der gereifte Künstler so viel weniger aus dem Sesenheimer Liederbuch, als aus dem Leipziger für den Druck in seinen Werken auswählte, giebt er selbst der Empfindung Recht, die ich beiden gegenüber bezüglich ihres absoluten Kunstwertes habe.

Die beiden zuletzt erwähnten Lieder haben ihre klassische Gestalt, in der die Werke sie geben, freilich erst durch nicht un-

beträchtliche und wahrhaft geniale Verbesserungen gewonnen. Diese betreffen aber doch nur Einzelheiten, im Ganzen waren schon die ersten Fassungen nicht nur originelle, tief empfundene Herzensdichtungen, sondern auch wahre geschlossene Kunstwerke. In Nr. 10 lauteten die beiden ersten Strophen ursprünglich folgendermaßen (DjG. I S. 269):

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hieng die Nacht;
Schon stund im Nebelkleid die Eiche,
Wie ein gethürmter Riese, da,
Wo Finsterniß aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von seinem Wolkenhügel
Schien schläfrig aus dem Duft hervor;
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer —
Doch tausendfacher war mein Muth;
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
Mein ganzes Herz zerfloß in Gluth.

Das nennen die Studien zur Goethe-Philologie „verunglückte Schilderungen der finsteren Natur"! Ein augenfälliger Beweis, wie arg sich die philologische Kritik, wenn sie nur zergliedert und am Einzelnen haftet, im ästhetischen Urteil vergreifen kann.

Auf das Sesenheimer Liederbuch folgen im „Jungen Goethe" (I S. 271—6) unter den Straßburger Dichtungen noch einige andere Lieder. Von ihnen haben „Blinde Kuh" und „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" mehr Anakreontisches, weniger von dem neuen, an das Volkslied anklingenden Ton, sind mehr verstandesmäßig, weniger gefühlsinnig, als die Sesenheimer Lieder. Dies der Grund, weshalb früher (S. 104) die Vermutung ausgesprochen wurde, daß sie schon in der zweiten Frankfurter Periode entstanden seien. Dagegen finden wir in dem Fragment einer Elegie („Ein zärtlich jugendlicher Kummer"), dem „Mayfest" (später „Mailied") und dem „Heidenröslein" alle die Elemente wieder, die für das Sesenheimer Liederbuch gegen-

über dem Leipziger charakteristisch sind. Vor allem die innige Versenkung in die Natur, ihre Belebung, die mystischen Beziehungen zwischen ihrem Leben und der Stimmung des Dichters. In dem Fragment bekennt Goethe sein Leben in und mit der Natur ausdrücklich:

Rauschend wiegt
Ein kalter Wind die starren Äste. Schauernd
Tönt er die Melodie zu meinem Lied voll Schmerz,
Und die Natur ist ängstlich still und trauernd,
Doch hoffnungsvoller als mein Herz.

Das „Mayfest" („Wie herrlich leuchtet Mir die Natur") und das „Heidenröslein" („Sah ein Knab' ein Röslein stehn") setzen zur allbeseelten Natur die beiden Empfindungen in engste Beziehung, die Goethes Stimmung in Sesenheim ausmachten und die besonders deutlich in den erwähnten Briefen an Salzmann nebeneinander zum Ausdruck kommen, das grenzenlose Glück zu lieben und geliebt zu werden und die tief empfundene Tragik, die auch in einer so warm erwiderten Liebe liegen kann. Das „Mayfest" ist ein einziger Jubelruf, ein Hymnus des Frühlings und der Liebe mit unaufhaltsam vorwärts drängendem Rhythmus. Was will es gegen diese geniale Verknüpfung der sonnigen Welt des blühenden Frühlings und der „golden schönen" Stimmung der jungen Liebe sagen, daß die einzelnen Vorstellungen und Ausdrücke schon bei den Anakreontikern vorkommen? In der Art, wie sie ausgesprochen, mit einander verbunden werden, zeigt sich glänzend die Originalität des schöpferischen Genies. „Das Heidenröslein" ist der äußere Beweis dafür, daß in diesem neuen Ton der Lyrik die Weise des alten deutschen Volksliedes wieder auflebte, daß dessen Einfluß mitwirkte, als Goethe dem Streben der neuen Dichtergeneration nach einer natürlicheren, tieferen und einer nationalen Poesie sich anschloß. Denn es ist ein wirkliches Volkslied, von Goethe als ein Bild seiner Liebe zu Friederike aufgefaßt und zu deren ergreifender Darstellung umgearbeitet. In Straßburg erhielt es aber noch nicht die endgültige Fassung, in der die Werke und auch „Der junge Goethe" es geben. Vielmehr wird es da so oder wenigstens ähnlich gelautet haben, wie Herder es in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" 1773 mitteilte:

Es sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Ein Röslein auf der Heiden.
Er sah, es war so frisch und schön
Und blieb stehn, es anzusehn
Und stand in süßen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

Der Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Das Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Daß ichs nicht will leiden!
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

Jedoch der wilde Knabe brach
Das Röslein auf der Heiden.
Das Röslein wehrte sich und stach,
Aber er vergaß darnach
Beym Genuß das Leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden! —

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Gesamtheit der Lieder, welche dem Sesenheimer Liebesleben entsprungen sind, und prüfen sie endlich auch noch auf die Lebensauffassung, die aus ihnen spricht, so ergeben sich die folgenden wichtigen Thatsachen. Wie schon in den „Mitschuldigen", fehlt in ihnen jedes derartige Moralisieren, wie es die frühere Poesie liebte. Aber im Unterschied von den „Mitschuldigen" fehlt auch jedes Räsonnieren über die Empfindungen, jedes Zergliedern. Die Empfindungen werden ausgesprochen, sie und die Verhältnisse, das Leben einfach hingestellt, wie sie sind, ohne Reflexion, warum sie so sind, ohne Räsonnement über ihre Beschaffenheit. Darin bemerken wir eine Abwendung von Wieland, von dessen redselig analytischer Manier der Darstellung. Zugleich zeigen die Straßburger Lieder, wie ihr Dichter vom Boden der französisch-Wielandschen Moral zu einer neuen übergeht, zu einer höheren aufsteigt. Wir sahen, wie er unter dem Einfluß jener von der philiströsen Engherzigkeit und den überspannten Tugendidealen der damaligen Gesellschaft und der früheren Poesie sich lossagte. Neues Zeugnis davon legen die Straßburger Gedichte ab, in

denen die leidenschaftliche Liebesempfindung frei und voll ausströmt und das früher, auch in Goethes Dichtung so beliebte Wort „Tugend" nicht einmal vorkommt. Dabei nun aber keine Spur mehr von jener Frivolität der Lebensauffassung und jener pessimistischen Skepsis bezüglich des menschlichen Wesens, wie wir sie aus der französisch-Wielandschen Philosophie in die „Mitschuldigen" und auch schon in die „Neuen Lieder" eingedrungen fanden. Diese letzteren sind trotz ihrer moralisierenden Reflexionen viel leichtsinniger, als die niemals moralisierenden Sesenheimer Lieder. In der Frankfurter Krankheitszeit und in der leidenschaftlichen Liebe zu einem edlen Mädchen hat des Dichters Lebens- und Weltanschauung an Tiefe und Reife gewonnen. Viel stärker, als in den Leipziger und Frankfurter Liedern, kommen in den Straßburger Gedichten neben der Lust und dem Licht des Lebens sein Ernst und seine Schatten zur Geltung. Aber beide Seiten erscheinen als notwendige Ergänzungen, es wird nicht gefragt, warum sie nebeneinander sein müssen, das Schöne wird bejubelt, das Traurige wehmütig beklagt, beides hingenommen als unvermeidliches Schicksal. Das Heidenröslein wird vom wilden Knaben gebrochen, es ist eine herzbrechende Tragik, mit zarter Wehmut singt sie der Dichter, aber er grübelt nicht über das Warum, nicht über Recht und Unrecht; das Leben ist nun einmal so schön-traurig, wie er selbst in Freud und Leid, in glücklich-unglücklicher Liebe es kennen gelernt hat.

So hat die Liebe zu Friederike auch nach dieser Seite wesentlich zum Durchbruch des Sturm- und Dranggeistes in Goethe beigetragen. Denn das Leben in allen seinen Tiefen und Rätseln durch Erfahrung ergründen, auskosten, darstellen, unbeirrt von vorgefaßten Meinungen, ungefesselt durch überlieferte Regeln, ungehindert durch beständige Betonung, wie es sein sollte, und durch zergliedernde Grübelei, warum es so sei, wie es ist — das ist eben Sturm und Drang im Gegensatz zur früheren verstandesmäßigen, philiströsen, moralisierenden Lebens- und Dichtweise.*)

*) Die Litteratur über Goethes Verhältnis zu Friederike Brion ist sehr reichhaltig, zusammengestellt z. B. in Goedekes Grundriß zur Geschichte der

Überblicken wir aber noch einmal alles, was über die Sesenheimer Episode gesagt ist, so sehen wir darin die vier Mächte, die als bildende, treibende in Goethes Straßburger Entwicklung genannt wurden, Geselligkeit, Natur, Liebe und Poesie auf einen Punkt, eben die Vollendung des Dichters zum Stürmer und Dränger, zusammenwirken.

In derselben Richtung wirksam war endlich zu Straßburg der Verkehr mit Herder.*) In ihm spielte nun die Poesie die erste Rolle, doch waren Meister und Schüler in ihrem Wesen und ihren Interessen zu vielseitig, um ihren Gedankenaustausch auf sie zu beschränken. Eine bedeutende Erweiterung seines litterarischen Gesichtskreises verdankte der junge Goethe dem weitschauenden Vielwisser, eine rasche Bereicherung seiner Ideenwelt, eine kräftige Belebung seines Schaffenstriebes dem großen Anreger. Und für alle die Sturm- und Drangelemente, die er schon in sich fühlte und die durch das Leben in Straßburg in der geschilderten Weise weiter entwickelt wurden, bot Herder ihm die theoretische Begründung, Bekräftigung, Rechtfertigung. Insofern diente der Umgang mit ihm mehr als alles andere in Straßburg dazu, den jungen Dichter gegenüber der alten Zeit in seiner die neue Zeit ankündigenden Originalität zu festigen, ihn zu verselbständigen.

Wieweit in Goethe Ideen Herders schon vor dem Zusammentreffen mit ihm lebendig waren oder wenigstens nahe daran lebendig zu werden, das ergiebt sich, wenn wir nach allem

---

deutschen Dichtung IV S. 640—1. Am wichtigsten sind Düntzers, Lucius', Falcks Monographien und Erich Schmidts Aufsatz in seinen Charakteristiken S. 272 ff. Auf Froitzheims klatschsrohe und völlig zwecklose Schmähschrift (Friederike von Sesenheim. Nach geschichtlichen Quellen, 1893) einzugehen, fühle ich keine Veranlassung. Am ausführlichsten und gründlichsten verteidigt ist Friederike durch Düntzer, der in seinem Buche „Friederike von Sesenheim im Lichte der Wahrheit" (Stuttgart 1893) zugleich noch einmal den ganzen Verlauf der Liebesgeschichte darstellt, wie er ihn sich, freilich nicht ohne Gewaltsamkeit, manches als erwiesen setzend, was höchstens als Vermutung gelten kann, konstruiert hat.

*) Die besten Darstellungen von Goethes Verhältnis zu Herder finden sich in den Studien zur Goethe-Philologie S. 72 ff. und bei Haym, Herder I S. 392—416.

Gesagten uns nun den Hauptinhalt der Herderschen Jugendschriftstellerei vergegenwärtigen.

Als Herder im September 1770 als Reisebegleiter des Erbprinzen von Eutin in Straßburg eintraf, wo er sich dann wegen verschiedener äußerst schmerzhafter Augenoperationen ein halb Jahr aufhalten mußte, hatte er, angeregt besonders durch Hamann, den Magus des Nordens, schon die beiden Schriften veröffentlicht, die man als Programmreden des Sturmes und Dranges bezeichnen kann.

Zunächst die „Fragmente über die neuere deutsche Litteratur" (1766. 67), jene Fortsetzung der Lessingschen Litteraturbriefe, die diesen an Schärfe des Urteils freilich nachsteht, sie aber übertrifft an feinem Gefühl für das Wesen der besprochenen Dichtungen. Aus einem erregten, oft revolutionär bewegten Gefühl heraus sind diese Fragmente geschrieben, wie schon ihr sprunghafter, leidenschaftlicher, poetisch gehobener Stil beweist. Deshalb ward hier die Gefühlspoesie, vor allem Klopstock noch ganz anders gewürdigt, als in den Litteraturbriefen. Und indem Herder jede Dichtung mit dem Gefühl umfaßte, sie nicht nach bestimmten Prinzipien zergliedernd, sondern dem Künstler nachempfindend, nachschaffend, drang er noch tiefer, als Lessing, in die Individualität des einzelnen Dichters, des einzelnen Dichtwerkes und ganzer Perioden der Geschichte der Poesie ein. Nicht nur die Berechtigung solcher Individualität proklamierte er, sie verteidigend gegen die individualitätsfeindliche Regelsucht der Aufklärung, verkündete nicht nur das Recht des selbstherrlichen Genies in der Dichtung, er bewies auch die Notwendigkeit der Individualität, betonend, daß jede Poesie in Gehalt und Sprache individuell sein müsse, das heißt: als Hauptsache verlangte er individuelles Genie vom einzelnen Dichter, scharf ausgeprägte Eigenart in der Litteratur eines Volkes und einer Zeit und verwarf damit die mechanische Nachahmung fremder Muster, wie sie in der Aufklärungspoesie üblich war. Daß unsere Litteratur in Sprache, Versmaß, Gedanken und Empfindung vor allem deutsch sei, fordert er, eine deutsche Nationallitteratur, wie sie früher, in der alten deutschen Volkspoesie schon einmal bestanden habe.

Die zweite Programmrede des Sturmes und Dranges, die Herder damals bereits veröffentlicht hatte, ist das erste „kritische Wäldchen" (1769), in derselben Weise an Lessings „Laokoon" anknüpfend, wie die Fragmente an die Litteraturbriefe, und in der gleichen Weise, wie die Fragmente, der neuen, der Sturm- und Drangpoesie die Bahn brechend dadurch, daß es das Gefühl als Herrscher einsetzte auf Gebieten, wo bisher, auch bei Lessing noch, der Verstand allmächtig gewesen war. Homer ist es vor allem, in dessen Eigenart sich Herder hier feinsinnig hineinfühlt, und indem er diese Eigenart begeistert schildert, rühmt er als höchste Poesie die Natur- oder Volkspoesie, von der alles rein Verstandesmäßige ausgeschlossen, die der unmittelbare, naturgewaltige Ausdruck des Gefühls und des dichterischen Genies, deren Seele deshalb Kraft und Leidenschaft ist. Dieses echte Sturm- und Drangelement, Kraft, Leidenschaft, fügt er ein in Lessings Satz, daß die Poesie Handlung darstelle, er erweitert ihn dahin: Handlung, die durch Kraft und Leidenschaft zusammengehalten wird. Überhaupt aber hält jener Laokoonsatz vor seiner Gefühlskritik nicht Stand. Mit dem Gefühl verwischte er die Grenzen wieder, die Lessings scharf sondernder Verstand zwischen den einzelnen Künsten gezogen hatte, er gab der Poesie die Fähigkeit und das Recht zurück, nicht nur Handlungen, sondern auch Körper und Stimmungen darzustellen. Lessings scharfe Grenzbestimmung zwischen Poesie und bildender Kunst im „Laokoon" war gegenüber dem damaligen Zustand der deutschen Dichtung durchaus berechtigt, aber ebenso berechtigt wieder Herders Milderung der Laokoonsätze. Diese schmiedeten der Poesie zu enge Fesseln, raubten dem Genie die Freiheit der Bewegung. Die Gefahr einer neuen Regelpoesie, nachdem die alte kaum erschüttert war, drohte auf dem Wege, den Lessing führen wollte. Er war zu eng. Indem Herder ihn erweiterte, stürzte er in Wahrheit erst die Tyrannei der Regel und gab den Genies seiner Zeit die Freiheit, sich in ihrer ganzen Größe aufzurichten und zu bethätigen.

Nicht eine gleich hohe Bedeutung für die Entwicklung unsrer Litteratur, wie das erste kritische Wäldchen, können das zweite und dritte (1769), die dem klassischen Philologen Klotz,

nachdem er schon durch Lessings „antiquarische Briefe" niedergeschmettert war, den kritischen Gnadenstoß versetzen wollten, beanspruchen. Dazu überwiegt in ihrer Kritik die Negation zu sehr das Positive, und die Art der Polemik, das Persönliche in ihr, leidenschaftliche Übertreibungen, maßlose Grobheit sowie eine ermüdende Weitschweifigkeit beeinträchtigten die Wirkung. Aber Einzelheiten kündigen auch hier den Sturm und Drang an und ein Abschnitt vor allem ist wichtig für dessen Poesie wie Moral und erinnert zugleich lebhaft an Ansichten und Stimmungen des jungen Goethe, die wir kennen gelernt haben: die Kritik des Klotzischen Aufsatzes „Über die Schamhaftigkeit des Virgil". Da wird Klotz mit seiner „Okularinspektion, ob Virgils Muse auch eine reine keusche Jungfer sei", für eine „fromme Großtante" und „kunsterfahrene Hebamme" erklärt. Da ist es ein schneidiger Angriff nicht nur auf die moralisierenden Kritiker, sondern zugleich auf die frühere moralisierende Poesie, wenn gegen ungehörige und widersinnige Vermischung von Moral und Ästhetik geeifert, wenn verlangt wird, daß man eines Dichters Werke zuerst und vor allem nach den Gesetzen der Schönheit, nicht nach denen der Moral beurteile, weil die Aufgabe des Dichters sei, „mit einer Fiktion zu täuschen, täuschend zu vergnügen", nicht direkt zu belehren und sittlich zu bessern. Weiter begiebt sich Herder auf das Gebiet der Moral selbst, und da ist es eine echt sturm- und drangmäßige Auflehnung gegen die geltende Sittenlehre, wenn er scharf zwischen natürlicher und konventioneller Schamhaftigkeit und überhaupt Tugend scheidet, wenn er die Sittlichkeit, die aus dem Herzen kommt, hoch über die anerzogene, angelernte erhebt, die letztere anklagend, daß sie oft nur ein Deckmantel der Unsittlichkeit, nur Scheinheiligkeit sei. Und indem er unter Anwendung seines Individualitätsprinzips auf die Moral ausführt, die Begriffe von Schamhaftigkeit, von Anstand könnten nicht bei allen Völkern, allen Zeiten, allen Personen dieselben, sie müßten vielmehr nach deren verschiedenem Wesen verschieden sein und verlangten demgemäß von dem Beurteiler einen wechselnden Standpunkt, nähert er sich gar der revolutionären Leugnung aller allgemeingültigen Sittengesetze.

Zwischen die Fragmente und das erste kritische Wäldchen fällt Herders Denkschrift auf Thomas Abbt, meist der „Torso“ genannt (1768). Auch sie hat als Ganzes nicht die Bedeutung für die Weiterentwicklung unsrer Litteratur, wie jene beiden Werke, von denen sie eingeschlossen wird, sie kann nicht gleich ihnen eine Programmrede des Sturmes und Dranges heißen. Aber der Sturm- und Dranggeist lebt doch auch in ihr, sich offenbarend in einer Fülle einzelner Züge, ja gerade in dieser Schrift wird ganz besonders viel von dem klar ausgesprochen, was der junge Goethe schon gefühlt, zum Teil nur geahnt hatte. Thomas Abbt gehörte als Populärphilosoph der Aufklärung an, jedoch zu den Schriftstellern, die sich über deren Durchschnittsgeist erhoben und zum Sturm und Drang überleiteten. Und wenn er schon viel vom Geist der neuen Zeit in sich hatte, so gab Herder ihm davon noch mehr, als er das „Denkmal an seinem Grabe errichtete“. Er idealisierte ihn sich nach seinem eignen Wesen, mehr von diesem in ihn hineindenkend, als er in Wirklichkeit besaß. Schon unter den deutschen Originalschriftstellern, die Herder am Schluß des ersten Fragmentenbändchens als seine Lieblinge kurz charakterisiert hatte, nahm Abbt eine hervorragende Stelle ein. So kehren denn in der Denkschrift auf ihn viele Gedanken der Fragmente wieder. Das Ideal von der deutschen Sprache, das Herder in ihnen namentlich im Hinblick auf Klopstock gezeichnet hatte, fand er auch in Abbts Prosastil nahezu verwirklicht. Indem er nun diesen, tief in seine Eigenart dringend, schildert, erhebt er noch lauter, als früher, den Kampfruf gegen „unsre matten und wässrigen Alltagsschriftsteller“ mit ihren „verketteten Predigtperioden“, ihrem „schleppenden Paragraphenstil“, ihrer „hüft- und markloſen Sprache“, ihrem „artigen Anstande“ und preist und fordert noch enthusiastischer eine Schreibweise, wie sie sein Stil und zum Teil auch der des jungen Goethe schon war und wie sie dann Gemeingut des Sturmes und Dranges wurde. Eine Sprache, die Natur ist, ein unmittelbarer Ausdruck der Natur des Schriftstellers und seines Volkes, eine individuelle und eine national deutsche Sprache, in der die Eigenart, das „Eigensinnige“ unsrer Ausdrucksweise und unsres Nationalcharakters voll sich aus-

prägt, vor allem „herbe Stärke und Nachdruck", „machtvolle Kürze", mag auch Deutlichkeit und Verständlichkeit darunter leiden. Eine Sprache ferner, in der für neue Gedanken und Empfindungen kühn auch neue Worte und Wortfügungen gewagt werden, nicht eine tote, in den Regeln der Grammatiker erstarrte, sondern eine lebende Sprache, an der das Genie nicht weniger als an dem Stoff der Darstellung seine schöpferische Kraft bewährt. Eine Sprache endlich, die ihre reich fließenden Quellen im Herzen, in erregter Empfindung und in anschauender Phantasie hat, eine leidenschaftlich bewegte, wenn auch sprunghafte, und eine immer sinnliche, mit Bildern geschmückte, nie kalte, niemals abstrakte Sprache. Gefühl und Phantasie werden überhaupt wieder neben dem Verstand als notwendige Eigenschaften des Schriftstellers, ja als die wichtigeren geltend gemacht. Das ist von Abbts Geist für Herder die „heiligste" Seite, daß er „Begriffe innig fühlte, wie durch eine Divination empfand und wie in einem Gesichte anschaute". „Rhapsodisch" wird so seine Darstellung, „unbändig", aber „auf eine edle Art". Nur „entseelte Kunstrichter" können ihr diese Wildheit, die Abweichungen von der verstandes- und regelmäßigen Durchschnittsschriftstellerei zum Vorwurf machen. Gerade in ihnen, in den „Auswüchsen", der „überflüssigen Fruchtbarkeit", den „hingeworfenen Schätzen" offenbart sich vielmehr die Naturkraft des Originalgenies. Wie hier, so wird an vielen Stellen die Verherrlichung Abbts zu echt geniemäßiger Herabsetzung der „Regeln", der „korrekten" Schriftsteller, die sich an sie binden, der Kritiker, die nach ihnen ihre Urteile sprechen, und zu einer bald mehr bald minder offnen Kriegserklärung gegen alle gelehrte, rein verstandesmäßige Systematik. Abbts „ästhetischer Geschmack", heißt es, „sein menschliches und moralisches Urteil ist auf Empfindung, nicht, wie bei fühllosen Sitten- und Kunstlehrern, auf Regeln gebaut." „Genaue Systeme, abgezirkelte Lesebücher zu schreiben, war nicht für Abbt!" Es war ebensowenig für Herder. Was er von Abbt sagt, daß er ein Feind der systematischen Philosophie gewesen sei, „die auf unsern hohen Schulen vorgetragen wird", das gilt von ihm selbst in jener Zeit. „Vor nichts", schrieb er 1767, „graut mir mehr, als vor dem Erb-

fehler der Deutschen, Systeme zu zimmern." Opposition gegen alle Systematik war die ganze Thätigkeit des jungen Herder, darin vor allem ist er ja der Vater des regel- und systemfeindlichen Sturmes und Dranges. Wenn er Abbts „sinnliche Aufmerksamkeit" vergleicht mit der Abstraktion, „die sich die Augen blenden muß, um nicht von außen gestört zu werden", Abbts „gesunden nahrhaften Menschen- und Bürgerverstand" mit der spekulativen Vernunft, „die sich unter abgezogene Begriffe, wie unter abgeschiedene Geister verliert", so kann es keinem Zweifel unterliegen, nach welcher von beiden Seiten er mit seiner vollen Sympathie neigte. Verächtlich spricht er mit Abbt von „Universitätsgaukeleien", vom „hochgelahrten Professorstil". Es ist das uns schon bekannte Prinzip der Erfahrung, das hier im Anschluß an die aus dem wirklichen Leben hervorgehende und auf dieses berechnete Schriftstellerei Abbts gegen unsichere Spekulation und tote Büchergelehrsamkeit ausgespielt wird.

Was Goethe von den besprochenen Schriften Herders in Straßburg las oder bereits gelesen hatte, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß seine erste Lektüre der Fragmente erst in den Sommer 1772 fällt.*) Mag er nun aber in Straßburg viel oder wenig oder gar nichts von Herder gelesen haben — daß ihm damals die Hauptgedanken aus dessen Schriften, diejenigen, welche die neue Litteraturperiode einleiteten, bekannt geworden sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Denn in ihnen lebte Herder damals ganz, und wie er dieselben Gedanken in seinen Schriften immer wiederholte, so wird er sie auch im Gespräch dem jungen Goethe mehr als einmal und nach den verschiedensten Seiten sie wendend und ausspinnend vorgetragen haben. So dürfen und müssen wir, wollen wir den Einfluß Herders auf den jungen Goethe in seinem vollen Umfang würdigen, außer den schon veröffentlichten Werken des ersteren auch die damals schon geschriebenen, aber noch nicht gedruckten in Betracht ziehen, das vierte kritische Wäldchen und das Reisejournal.

Im vierten „kritischen Wäldchen" versuchte Herder seine neuen Ansichten über Poesie und Kunst etwas weniger fragmen-

*) Vgl. DjG. I. S. 308—9.

tarisch als bisher vorzutragen. In ein völlig geschlossenes System ließen sie sich freilich ihrer Natur nach nicht bringen. Die Schrift beginnt gleich mit der Leugnung eines allgemeingültigen Geschmackes und damit allgemeingültiger Regeln der Schönheit und ist ein energischer Sturm- und Drangprotest gegen die aus der reinen Vernunft abstrahierte Ästhetik der Gottschedianer, überhaupt gegen alle begriffliche Ästhetik der Aufklärung, gegen die wir auch den jungen Goethe schon unter Desers Einfluß seine Bedenken äußern hörten. Auch die Baumgartensche Theorie, in der die deutsche Ästhetik von der Logik sich loslöste, eine selbständige Wissenschaft und zwar eine psychologische wurde und damit in die neuen, zum Sturm und Drang führenden Bahnen einlenkte, auch diese Theorie, von der Herder ausgeht, erweist sich ihm im Verlauf der Darstellung noch als zu dogmatisch, zu sehr systematisierend, zu wenig individualisierend, zu wenig rechnend mit der Mannigfaltigkeit der thatsächlichen Verhältnisse. Ganz auf erfahrungsmäßige, von allen abstrakten Begriffen absehende Erforschung und Erkenntnis der menschlichen Natur will Herder die Ästhetik gegründet sehen. Vom Leben der Seele, aus dem bisher die Begriffe der Ästhetik genommen seien, müsse man zurückgehen auf die menschlichen Sinne, um einen festeren Boden zu gewinnen, um jene Begriffe in ihrem Ursprung zu erfassen, in ihrer allmählichen Entwicklung zu beobachten, in ihrem wahren komplizierten Wesen zu erkennen. Eine Geltendmachung des Sinnlichen der Menschennatur also auch auf diesem Gebiete. Eine „Physiologie der Sinne" wird als Grundlage der Ästhetik gefordert. Aus der Untersuchung des Wesens der Sinne, aus der Beobachtung der Wirkungen, welche die Gegenstände auf sie üben, soll unter Berücksichtigung der verschiedenen Individualität der Völker, Zeiten, einzelnen Menschen erschlossen werden, was für den Menschen schön, was nicht schön sei. Es ist dies die einzige Art der Ästhetik, die dem Wesen der Sturm- und Drangperiode gemäß war, die empirische psychologisch-physiologische, und Herders hauptsächliche Vorbilder darin waren die Engländer, besonders Burke und Home, unter deren Einfluß in Deutschland schon vor Herder Moses Mendelssohn stand. Und noch weiter geht Herder in der erfahrungsmäßigen Individualisierung.

Er erkennt eine notwendige Verschiedenheit des Wesens der Schönheit und damit ihrer Gesetze auch in den verschiedenen Künsten. Denn nicht auf die Gesamtheit der menschlichen Sinne führen nach seiner Ansicht alle Künste ohne Unterschied zurück, mehrere von ihnen stehen nur zu je einem der Sinne in Beziehung. So gilt es das Wesen jedes einzelnen der menschlichen Sinne festzustellen, woraus dann das Wesen der jedem Sinn entsprechenden Kunst und ihre Gesetze sich ergeben sollen. Herder leitet nun die Malerei aus dem Sinne des Gesichts, die Skulptur aus dem Gefühl, die Musik aus dem Gehör ab. Die Poesie aber beruht nach seiner Meinung gar nicht unmittelbar auf den Sinnen, sondern nur mittelbar, sie umfaßt deshalb ein viel weiteres Gebiet, als jede der übrigen Künste, sie kann dieselben Wirkungen, wie jede einzelne dieser, hervorbringen, auch malerische, plastische, musikalische, sie vereinigt in sich die sinnlichen Schönheiten der übrigen Künste, indem sie sie vergeistigt. Und das Mittel, durch das diese Vergeistigung gewirkt wird, ist die Einbildungskraft, die Phantasie, das eigentliche Organ der Dichtkunst. Noch bedeutend erweitert gegen das erste Wäldchen werden hier also die Grenzen der Poesie, sie wird noch viel höher erhoben, zur Kunst aller Künste, zur Universalkunst. Die Überzeugung von einer so hohen Würde der Poesie aber war notwendig, damit sich Männer ihr so ganz widmeten, so ihren Lebensberuf in ihr sähen, wie die Stürmer und Dränger, unsere Klassiker und Romantiker. Unter den früheren deutschen Dichtern hatte das, aus der gleichen Überzeugung heraus, nur Klopstock gethan. Im allgemeinen aber galt es als verfehltes Leben, ja als Schande, nur Dichter zu sein, man mußte und wollte es nur nebenbei, nur in „Nebenstunden" sein, in der Hauptsache Prediger oder Schulrektor oder Professor oder Obersteuerrat oder sonst ein wichtiger Beamter in der bürgerlichen Gesellschaft.

Herder selbst freilich war die Poesie trotz der weiten Grenzen, die er ihr zog, ein zu enger Beruf. „Jedes Datum ist Handlung", schreibt er, „alles übrige ist Schatten." „Ich will mich so stark als möglich vom Geist der Schriftstellerei abwenden und zum Geist zu handeln gewöhnen — unnütze Kritiken und tote Untersuchungen aufgeben, mich über Streitigkeiten

und Bücherverdienste erheben, mich zum Nutzen und zur Bildung der lebenden Welt einweihen." Die Stellen stammen aus dem „Reisejournal", das Herder auf einer Seefahrt von Riga nach Frankreich und während seines Aufenthaltes daselbst 1769—70 schrieb, also in dem Jahre vor der Straßburger Zeit, unmittelbar bevor er mit Goethe in Berührung kam. Es ist, wiewohl noch mehr fragmentarisch, als Herders frühere Werke, doch sein gewaltigstes Sturm- und Drangprodukt; Sturm weht in der Sprache, Sturm in den Gedanken und Empfindungen. In dem unaufhaltsamen Strom von Ideen und Plänen, den er hier in leidenschaftlicher Hast aus seinem Innern heraus ergießt, rauschen alle Töne der Sturm- und Drangstimmung auf. Natur und Kraft sind die Grundtöne; beide vermißt er in der französischen Litteratur und dem ganzen französischen Wesen, wie er es jetzt durch Anschauung kennen lernte. Überall erblickt er da, abgesehen von Montesquieu, Rousseau und Diderot, Altersschwäche und naturwidrige konventionelle Vornehmheit, überall erscheint ihm deshalb die französische Kultur durchaus unwürdig, von den Deutschen so, wie es damals geschah, nachgeahmt zu werden. Wieder auf eine nationaldeutsche Litteratur und überhaupt Kultur, erfüllt von origineller, naturgewaltiger Kraft, zielt hier Herder. Aber noch viel weiter ist hier sein Horizont, neben dem Deutschtum Menschentum sein Ideal. Menschentum sucht und verlangt er in der Kunst, Menschentum in der Politik, der Gesetzgebung, wahres Menschentum ist ihm das erste und letzte Ziel des Unterrichtes und der Erziehung der Jugend, wie der Bildung und Entwicklung der Völker. Die Totalität der Menschennatur will er hergestellt haben im Gegensatz zu der einseitigen Ausbildung einzelner ihrer Kräfte, besonders des Verstandes, zu welcher die Aufklärung in Deutschland erstarrt war. Das Mittel, dieses Ideal zu verwirklichen, ist ihm Erkenntnis und Darstellung des menschlichen Wesens nach allen seinen Seiten und zwar des natürlichen wie des geschichtlichen: in Umrissen skizziert er hier schon sein bedeutendstes, sein Lebenswerk, die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Hier liegt der Grund, der ihn auf die Reise getrieben hat. Das Wesen der Menschen und ihre Geschichte wollte er studieren, deshalb ist er aus der Enge und Einsamkeit der Ri-

Er erkennt eine notwendige Verschiedenheit des Wesens der Schönheit und damit ihrer Gesetze auch in den verschiedenen Künsten. Denn nicht auf die Gesamtheit der menschlichen Sinne führen nach seiner Ansicht alle Künste ohne Unterschied zurück, mehrere von ihnen stehen nur zu je einem der Sinne in Beziehung. So gilt es das Wesen jedes einzelnen der menschlichen Sinne festzustellen, woraus dann das Wesen der jedem Sinn entsprechenden Kunst und ihre Gesetze sich ergeben sollen. Herder leitet nun die Malerei aus dem Sinne des Gesichts, die Skulptur aus dem Gefühl, die Musik aus dem Gehör ab. Die Poesie aber beruht nach seiner Meinung gar nicht unmittelbar auf den Sinnen, sondern nur mittelbar, sie umfaßt deshalb ein viel weiteres Gebiet, als jede der übrigen Künste, sie kann dieselben Wirkungen, wie jede einzelne dieser, hervorbringen, auch malerische, plastische, musikalische, sie vereinigt in sich die sinnlichen Schönheiten der übrigen Künste, indem sie sie vergeistigt. Und das Mittel, durch das diese Vergeistigung gewirkt wird, ist die Einbildungskraft, die Phantasie, das eigentliche Organ der Dichtkunst. Noch bedeutend erweitert gegen das erste Wäldchen werden hier also die Grenzen der Poesie, sie wird noch viel höher erhoben, zur Kunst aller Künste, zur Universalkunst. Die Überzeugung von einer so hohen Würde der Poesie aber war notwendig, damit sich Männer ihr so ganz widmeten, so ihren Lebensberuf in ihr sähen, wie die Stürmer und Dränger, unsere Klassiker und Romantiker. Unter den früheren deutschen Dichtern hatte das, aus der gleichen Überzeugung heraus, nur Klopstock gethan. Im allgemeinen aber galt es als verfehltes Leben, ja als Schande, nur Dichter zu sein, man mußte und wollte es nur nebenbei, nur in „Nebenstunden" sein, in der Hauptsache Prediger oder Schulrektor oder Professor oder Obersteuerrat oder sonst ein wichtiger Beamter in der bürgerlichen Gesellschaft.

Herder selbst freilich war die Poesie trotz der weiten Grenzen, die er ihr zog, ein zu enger Beruf. „Jedes Datum ist Handlung", schreibt er, „alles übrige ist Schatten." „Ich will mich so stark als möglich vom Geist der Schriftstellerei abwenden und zum Geist zu handeln gewöhnen — unnütze Kritiken und tote Untersuchungen aufgeben, mich über Streitigkeiten

und Bücherverdienste erheben, mich zum Nutzen und zur Bildung der lebenden Welt einweihen." Die Stellen stammen aus dem „Reisejournal", das Herder auf einer Seefahrt von Riga nach Frankreich und während seines Aufenthaltes daselbst 1769—70 schrieb, also in dem Jahre vor der Straßburger Zeit, unmittelbar bevor er mit Goethe in Berührung kam. Es ist, wiewohl noch mehr fragmentarisch, als Herders frühere Werke, doch sein gewaltigstes Sturm- und Drangprodukt; Sturm weht in der Sprache, Sturm in den Gedanken und Empfindungen. In dem unaufhaltsamen Strom von Ideen und Plänen, den er hier in leidenschaftlicher Hast aus seinem Innern heraus ergießt, rauschen alle Töne der Sturm- und Drangstimmung auf. Natur und Kraft sind die Grundtöne; beide vermißt er in der französischen Litteratur und dem ganzen französischen Wesen, wie er es jetzt durch Anschauung kennen lernte. Überall erblickt er da, abgesehen von Montesquieu, Rousseau und Diderot, Altersschwäche und naturwidrige konventionelle Vornehmheit, überall erscheint ihm deshalb die französische Kultur durchaus unwürdig, von den Deutschen so, wie es damals geschah, nachgeahmt zu werden. Wieder auf eine nationaldeutsche Litteratur und überhaupt Kultur, erfüllt von origineller, naturgewaltiger Kraft, zielt hier Herder. Aber noch viel weiter ist hier sein Horizont, neben dem Deutschtum Menschentum sein Ideal. Menschentum sucht und verlangt er in der Kunst, Menschentum in der Politik, der Gesetzgebung, wahres Menschentum ist ihm das erste und letzte Ziel des Unterrichtes und der Erziehung der Jugend, wie der Bildung und Entwicklung der Völker. Die Totalität der Menschennatur will er hergestellt haben im Gegensatz zu der einseitigen Ausbildung einzelner ihrer Kräfte, besonders des Verstandes, zu welcher die Aufklärung in Deutschland erstarrt war. Das Mittel, dieses Ideal zu verwirklichen, ist ihm Erkenntnis und Darstellung des menschlichen Wesens nach allen seinen Seiten und zwar des natürlichen wie des geschichtlichen: in Umrissen skizziert er hier schon sein bedeutendstes, sein Lebenswerk, die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Hier liegt der Grund, der ihn auf die Reise getrieben hat. Das Wesen der Menschen und ihre Geschichte wollte er studieren, deshalb ist er aus der Enge und Einsamkeit der Ri-

gaer Studierstube hinausgestürmt in die Weite und Vielgestaltigkeit des vollen wirklichen Lebens. Und um selbst ein ganzer Mensch zu werden, alle seine Kräfte zu bethätigen, will er dieses wirkliche Leben nicht nur erforschen und darstellen, sondern auch umgestaltend in seine Verhältnisse eingreifen. Reformpläne für Schule und Erziehung entwirft er, ja ganze Verfassungen für Länder, Ideen zur Beglückung der ganzen Menschheit tauchen aus dem sturmbewegten Meere dieses Tagebuches auf. Darin atmet jene Sehnsucht nach positivem Wirken, nach Handeln, für die vorhin Belegstellen angeführt wurden und die alle Stürmer und Dränger erfüllte im Gegensatz zum passiven Philistertum, zu rein theoretischer Gelehrsamkeit und Schriftstellerei, zu bloß negativer Kritik. Und dazu noch Eines: neben das Forschen, Schreiben und Handeln tritt, wie gleichfalls im ganzen Sturm und Drang, das Genießen des Lebens. Auch dieses gehört zur Totalität des menschlichen Wesens, auch der Lebensgenuß ist für Herder an diesem Punkt seiner Entwicklung ein Ziel leidenschaftlicher Sehnsucht. „Der Sinn des Gefühls und die Welt der Wollüste — ich habe sie nicht genossen", klagt er, „ich sehe, empfinde in der Ferne, hindere mir selbst den Genuß durch unzeitige Präsumption und durch Schwäche und Blödigkeit im Augenblick selbst." Den Augenblick ergreifen und genießen mit gesunder Sinnlichkeit — darin sieht er nicht nur keine Schande, nicht nur ein Recht, sondern eine Pflicht und Größe des Menschen. Eine „platonische", empfindsame Liebe scheint ihm „matt und schläfrig": wahr, menschenwürdig nur eine, die „in Realitäten empfindet". Von einer Tugend, die nur ein „Gewebe von Entsagungen" ist, will er nichts wissen, sie ist ihm Unwahrheit, Schwäche. „Zu viel Keuschheit, die da schwächt, ist ebensowohl Laster, als zu viel Unkeuschheit: jede Versagung sollte nur Negation sein; sie zur Privation und diese gar zum Positiven der Haupttugend zu machen — wo kommen wir hin?" Das ist das jugendliche, auf die Natur sich berufende Kraftgefühl des Sturmes und Dranges, das seine revolutionäre Sprache gegen die unnatürliche, altersschwache Philistermoral redet und dessen Stimme wir ähnlich auch schon in brieflichen und poetischen Äußerungen des jungen Goethe vernommen haben.

Fassen wir alles zusammen, so sehen wir in den Ideen und Empfindungen des Herderschen Reisejournals die Welt der erhabensten Sturm- und Drangdichtung, des „Faust" sich erschließen. Lebhaft gemahnt an den ersten Monolog dieses Dramas Herders Klage: „Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gesehen habe und nicht verstehe, ich wäre nicht ein Repositorium voll Bücher und Papier geworden, das nur in die Studierstube gehört." Das Streben aus der Enge eines Gelehrtendaseins und der alleinigen Gesellschaft körperloser Ideen hinaus in die weite bunte Welt der Erscheinungen, das Ringen nach alles durchdringender, gewissermaßen greifender Erkenntnis, das Sehnen nach Bethätigung aller angeborenen Kräfte, nach Verwirklichung des Ganzen der Menschennatur im eigenen Wesen, wie Goethe es später in seiner gewaltigsten Dichtung dem alten Magier gab, trat ihm zu Straßburg im Verfasser des Reisejournals verkörpert entgegen. Denken wir uns diesen Herder-Faust mit dem gärenden Chaos neuer Gedanken, diesen Geistestitanen, der schon in früher Jugend ein „Schlachtlied der Himmelsstürmer" gesungen, in die unfreiwillige Muße der Krankenstube gebannt. Lebendiger, zündender, als es aus seinen Schriften hätte geschehen können, fielen aus seinem Munde unter leidenschaftlich erregtem Gespräch die gewaltigen Ideen in die Seele des jungen Dichters, der durch seine frühere Entwickelung wie kein anderer für ihre Aufnahme vorbereitet war.

„Was in einem solchen Geiste für eine Bewegung, was in einer solchen Natur für eine Gärung müsse gewesen sein, läßt sich weder fassen noch darstellen", schreibt Goethe in „Dichtung und Wahrheit" bei der Schilderung des Verkehrs mit Herder (II S. 177). Schwer wird es oft dem jungen Studenten gefallen sein, den Flügen dieses Geistes zu folgen, zumal da Herder ihm nicht nur seine fertigen Ideen mitteilte, sondern auch die werdenden, da in ihren Gesprächen, wie es in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 180) heißt, „alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim angedeutet ward." Goethe gesteht, damals noch nicht das volle Verständnis gehabt zu haben für die Preisschrift „Über den Ursprung der Sprache", an

der Herder in Straßburg arbeitete und die er seinem jungen Freunde „heftweise mitteilte“ (D. und W. II S. 177). Aber wenn darin vieles Einzelne ihm nicht ganz klar wurde, wenn ihn das eigentliche Thema, die Widerlegung der Theorie vom göttlichen Ursprung der Sprache nicht sonderlich interessierte, die allgemeinen Erörterungen und die ganze Stimmung der Schrift müssen ihn doch lebhaft ergriffen haben. Denn auch in ihr war, wie Haym in seiner Biographie sagt, der „ganze Herder“, das heißt: auch in ihr lebte der echte Sturm- und Dranggeist.

Daß Gedanke und Empfindung des Menschen den sprachlichen Ausdruck erzeugen und bilden und ihrerseits von diesem beeinflußt werden, daß zwischen Gedanken und Sprache eine ähnliche Wechselwirkung besteht, wie zwischen Seele und Körper — diese Lieblingsideen Herders, die er im Anschluß an Hamann und im Hinblick namentlich auf Klopstock und Abbt schon wiederholt ausgesprochen und ausführlich erörtert hatte, ziehen sich als der leitende Faden durch die Beweisführung der Preisschrift und werden durch diese noch fester begründet und in helleres Licht gesetzt. Gezeigt wird, daß die Sprache, wie sie im ersten Moment der „Besinnung“ des Menschen entstehe, so immer mit dieser Besinnung zugleich sich weiterbilde, sich parallel dem innern Wesen des einzelnen Menschen und der Völker entwickle. Des Menschen „Kette von Gedanken wird eine Kette von Worten“, die Sprache ist nichts als ein Bild vom „Gang des menschlichen Geistes“. Gleich diesem ist sie niemals — weder die Sprache eines einzelnen noch die eines Volkes noch die der Menschheit — „zu Ende gebildet“, sondern bleibt immer bildungsfähig, immer etwas Lebendiges. Fort also mit aller Sprachmeisterei, die dem Leben der Sprache Gewalt anthut, fort mit allen Verbesserungen, welche der „Philosoph und Philolog in seinem toten Museum versucht an einer Sprache, die in aller ihrer Wirksamkeit lebt“. Die Vergeblichkeit und den Widersinn solcher Bemühungen müßten die Grammatiker — an Gottsched und Adelung ist hier besonders zu denken — begreifen, „wenn Grammatiker zu begreifen gewohnt wären“. In echt sturm- und drangmäßiger Auflehnung gegen den Hochmut und die Pedanterie der Büchergelehrten wird so noch tiefer und über-

zeugender, als früher, von Herder die Freiheit begründet, welche die Genies auch für ihre Sprache forderten. Denn wenn die Sprache der Menschen immer nur der Ausdruck ihres innern Wesens sein kann und muß, so muß jede Sprache „mit jedem neuen originalen Autor, ja mit jedem Kopfe, der neuen Ton in die Gesellschaft bringt, sich neu bilden oder mißbilden", so hat jeder originelle Geist das Recht einer eignen Sprache, in welcher seine Individualität sich ausprägt und für welche die „stumpfen" Regeln der Grammatiker und der „schüchternen abstrakten Stubenphilosophen" keine Fesseln sein können und dürfen. Individualismus ist so auch hier Herders Losung. Es ist eine ungemein energische Anwendung des Individualitätsprinzipes, ein glänzendes Beispiel individualisierender historischer Kritik, wie Herder, um sprachliche Eigentümlichkeiten zu erklären, sich in den Geist und in die Lebensverhältnisse der Menschen, denen sie angehören, versetzt, wie er im besondern, um die Entstehung der Sprache und ihre Eigenart in ihrer ältesten Gestalt zu begreifen und darzustellen, von den Zuständen der jetzigen Kultur völlig absieht und sich in den Naturzustand und zwar in den verschiedener Völker hineindenkt. Daß dies die Sprachforscher, die Philosophen, überhaupt die Gelehrten nicht fertig bringen, daß sie sich bei der Beurteilung früherer Erscheinungen „nicht einen Schritt auch aus allem Zufälligen ihres Zeitalters hinauswagen", tadelt Herder immer von neuem und hält ihnen sein Erklären aus der „lebendigen Welt", aus der „großen wirksamen Natur" heraus als das einzig richtige entgegen. Eine Bethätigung und zugleich eine begeisterte Verherrlichung der erfahrungsmäßigen Methode, des vorurteilslosen Beobachtens und des sorgsamen Vergleichens der beobachteten Erscheinungen ist die ganze Schrift, eine echt sturm- und drangmäßige Herabsetzung der „spekulativen Stubenarbeit", ihrer Abstraktionen, Klassifikationen, in denen Worte, „Scheinbegriffe" die Thatsachen verdunkeln. Aus dem „Staube unsrer Lehrkerker", wo die „größesten Heldenthaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoß der lebendigen Welt thun und äußern konnte", zu „Schulübungen" entgeistigt werden, will Herder hinaus führen in „das weite, helle Licht der uneingekerkerten Natur". Er sieht, wie in dieser

alles zusammenhängt, sich wechselseitig bedingt, während die Philosophen sie in lauter einzelne, scharf von einander gesonderte „Kapitel" abteilen. Er sieht und betont vor allem den engen Zusammenhang der Sprache mit der Poesie, wie schon die Betrachtungen der Fragmente ausgegangen waren von dem auf Hamann zurückführenden Satz: „Der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Litteratur einer Nation." So schweift Herder von der Sprache beständig ab auf die Poesie und seine Ansichten über diese treten zugleich mit denen über die Sprache hervor, im besondern, wie das Thema mit sich brachte, seine Ansichten über die älteste Dichtung, über die Naturpoesie, die Volkspoesie. In „Dichtung und Wahrheit" (II S. 179) bemerkt Goethe, durch Herder habe er gelernt die Dichtkunst von einer ganz neuen Seite anzuschauen, in ihr nicht ein „Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer", sondern „überhaupt eine Welt- und Völkergabe" zu sehen. Eine solche Überzeugung, die dem einseitigen Geschmack der Durchschnittsdichter und Durchschnittskritiker der Aufklärung schroff widersprach, im jungen Goethe zu wecken, dazu hat Herders Preisschrift sicher wesentlich beigetragen. Denn da las oder hörte er, daß die erste Sprache, wie sie sich aus der menschlichen Natur mit Notwendigkeit entwickle, überall zugleich Poesie sei, eine „Sammlung von Elementen der Poesie", eine „beständige Fabeldichtung mit Leidenschaft und Interesse", und da fand er Beispiele dafür angeführt von den verschiedensten Völkern der Erde, nordischen, morgenländischen, amerikanischen, die damit den bewunderten Alten und Franzosen als nicht weniger beanlagt für die Poesie an die Seite traten. Und deutlich verrät sich überall die für den Sturm und Drang so wichtige Vorliebe Herders für die jugendliche, die Natursprache und die Natur- und Volkspoesie. Hatte er schon im Reisejournal bemerkt: „Die wilden Völker sind, was Sitten, Gewohnheiten und Eigenschaften sind, am meisten zu studieren", so schildert er nun in Rousseauschem Geist liebevoll den Naturzustand, die Kindheit der Menschen und Nationen, nimmt die „wilden" Völker, wie er sie aus vielen Reisebeschreibungen der Zeit kannte, in Schutz gegen das hochmütige Vorurteil des modernen Kulturmenschen. Zwischen diesem und dem Naturmenschen findet er den Haupt-

unterschied, daß der Kulturmensch und ganz besonders der Gelehrte nur einseitig ausgebildet, von den verschiedenen Seelenkräften bei ihm immer nur eine voll entwickelt sei und sich bethätige, während der Naturmensch „noch seine Seele so ganz, wie seinen Körper, aus einem Stück fühle", „aus ungeteilter menschlicher Seele wirke". Hamanns Ideal vom menschlichen Wesen, nach welchem alles, was der Mensch unternimmt, aus seinen sämtlichen vereinigten Kräften entspringen soll, erschien so seinem Schüler verwirklicht im Naturzustand, das Ideal, zu dem wir ihn schon in seinem Reisejournal sich bekennen hörten, das Sturm- und Drangideal von der Totalität der Menschennatur. Und aus dem Ganzen des menschlichen Wesens heraus, durch ein Zusammenwirken aller Seelenkräfte und Sinne, wie es eben im Naturzustand vorhanden ist, bildete sich nach Herder die erste Sprache und die älteste Dichtung. Daher die Kraft, die Leidenschaft, die Sinnlichkeit, die phantasievolle Bildlichkeit in dieser Natursprache und in dieser Natur- und Volkspoesie, die Eigenschaften also, die Herder in der Dichtung überhaupt verlangte, die er in der modernen deutschen vermißte und die dieser dann durch den jungen Goethe und die übrigen Stürmer und Dränger wiedergegeben wurden.

Herders Interesse für die Natur- und Volkspoesie läßt sich bis an den Anfang seiner schriftstellerischen Thätigkeit zurückverfolgen, und von Anfang an zeigt er die Neigung, sie der regelmäßigen Kunstdichtung nicht nur als ebenbürtig an die Seite, sondern an poetischem Gehalt sogar über diese zu stellen. So die Bibel und Homer, die ihm, die erstere wenigstens in ihren ältesten Teilen, Naturpoesie waren, so aber schon früh auch Ossian, die skandinavischen Bardenlieder, die alten englischen Balladen und was sonst noch an Volkspoesie damals entdeckt und der Vergessenheit entrissen wurde. Schon 1765 in einer Besprechung der Übersetzung von Mallets „Geschichte Dänemarks" weiß er einem alten skandinavischen Lied, das in jener mitgeteilt war, „kein Stück der Alten und Neuen an die Seite zu setzen" und knüpft ahnungsvoll an die Entdeckung und Veröffentlichung solcher alten Gesänge, unter denen die Edda, Ossian und arabische Dichtungen hervorgehoben werden, die Hoffnung

auf den Beginn einer neuen poetischen Periode in Deutschland. In der zweiten Sammlung der Fragmente ergeht dann die Mahnung an die Deutschen, „sich, jeder nach seinen Kräften, nach alten Nationalliedern zu erkundigen"; man werde sie ebenso sicher bei uns finden, wie bei den Litauern, Kosaken, Peruanern, und sicherlich nicht minder schöne, als die Ballads der Briten, die Chansons der Troubadours, die Romanzen der Spanier, die Sagoliuds der alten Skalden. Und sie würden die Deutschen nicht nur einführen in die Denkart ihrer Vorfahren, sie würden auch erfrischend, belebend auf die neue deutsche Dichtung wirken können. Deutlich spricht diese letztere Hoffnung und Forderung Herders wieder aus dem Schlußsatz: „Will aber jemand dies (nach den alten Nationalliedern sich erkundigen) nicht thun, wohl! der bequeme sich nach seiner Zeit, da das Licht der Philosophie die heiligen Schatten der Dichterei vertrieben, und singe für unsern reinen Verstand." Herder selbst begann damals schon die Sammlung und Übersetzung alter Lieder verschiedener Nationen, die dann mit der Veröffentlichung seiner „Volkslieder" (1778—79) eine seiner größten und einflußreichsten litterarischen Thaten wurde. Auf eigene Versuche Ossian zu verdeutschen beruft er sich schon 1769 in einer Besprechung von Denis' Übersetzung des alten gälischen Sängers, und indem er nachweist, wie wenig die Übertragung den Ton des Originals treffe, bekennt er laut seine Bewunderung für diese „kostbaren Überbleibsel der Vorwelt", für ihre „rasche Kürze und starke Erhabenheit", ihre Bilder, die „zur Seele dringen", nicht bloß „prächtig dem Auge vorübergehen". Auf seiner Seereise angesichts der schwedischen Küste träumt er von der alten großen Heldenzeit und ihren Skaldenliedern. In Straßburg dann nahm er die Volkslieder, die er übersetzt hatte, von neuem vor und sandte die besten an seinen Freund Merck und an seine Braut Karoline Flachsland, immer begeisterter sich über das Wesen der Volkspoesie und den Einfluß, den sie auf die moderne Kunstdichtung üben könne und müsse, auslassend. Kaum einem Zweifel kann es unterliegen, daß er da den jungen Goethe auch an dieser Begeisterung teilnehmen ließ. Ist Herders lebhafte Beschäftigung mit den Volksliedern gerade für diese Zeit bezeugt, so müssen sie wohl auch

häufig Gegenstand des Gespräches zwischen ihm und seinem Schüler gewesen sein. Aus dem Munde des Lehrers vernahm dieser schon in Straßburg die Gedanken des Ossianaufsatzes, den Herder auch schon im Sommer 1771 niederschrieb und nur unwesentlich verändert 1773 in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" veröffentlichte als „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker".

Unter den Volksliedern, die Herder aus Straßburg an Merck und Karoline sandte, waren auch solche aus Shakespeares Dramen. Die alten Lieder, die der englische Dramatiker seinen Stücken eingefügt hatte, verliehen diesen in Herders Augen einen ganz besonderen Reiz. Überhaupt aber erfaßte er gleich allen Stürmern und Drängern Shakespeares Kunst unter dem Gesichtspunkt der Naturpoesie. In seiner Vorliebe für diese berührten sich bei ihm das Interesse für Volkslieder und das für Shakespeare. Der letztere beschäftigte ihn lebhaft schon ebenso lange wie das Volkslied. Bereits 1764 in Königsberg hatte er angefangen ihn zu studieren unter der Anleitung Hamanns, der in seinen „Sokratischen Denkwürdigkeiten" Shakespeare als poetisches Genie neben Homer stellte. Von „Hamlet" namentlich fühlte Herder sich ergriffen und gefesselt, Stücke daraus übersetzte er schon in Königsberg. Dazu kamen bald Übersetzungen aus „Macbeth", „Lear", „Sommernachtstraum". Citate aus Shakespeare und gelegentliche Bemerkungen über ihn finden sich an vielen Stellen seiner Schriften und Briefe schon vor der Straßburger Zeit. Auf seiner großen Reise, im Pariser Theater mußte der Anblick der französischen Tragödie ihm als Kontrast das Shakespearesche Drama lebhaft vergegenwärtigen. Hingerissen von Shakespeares Größe, wie von der Poesie des Volksliedes, zeigen ihn dann seine Straßburger Briefe an Merck und an seine Braut. Da ist ihm „Romeo und Julia" „ein Stück der Liebe, wie sonst nie eines gemacht worden", Shakespeare ein Thema, „von dem er nie aufhören kann, wenn er auf ihn kommt". Da erscheint ihm Wielands Übersetzung um so „barbarischer", je mehr er die Größe des Originals ermißt. Als „Schulmeister" über Shakespeare trägt er sich der Braut an, denn „ich habe ihn nicht nicht gelesen, sondern studiert, wie

ich das Wort recht unterstreiche". Sein „Steckenpferd" nennt er ihn und schreibt an Merck von seiner „Phrenesie für Shakespeare". So liegt, was den jungen Goethe betrifft, der Fall hier wie bei den Volksliedern: das leidenschaftliche Interesse, mit dem Herder gerade in Straßburg dem Genie Shakespeares huldigte, läßt es unglaublich erscheinen, daß nicht auch dieser in seinen Unterhaltungen mit Goethe eine bedeutende Rolle gespielt haben sollte. Das Gespräch mit dem Lehrer machte dem jungen Dichter in Straßburg auch schon die Gedanken des Shakespeareaufsatzes vertraut, den Herder freilich auch erst 1773 in den Blättern von deutscher Art und Kunst veröffentlichte, aber in erster Fassung gleichfalls unmittelbar nach der Straßburger Zeit, noch vor dem Ossianaufsatz niederschrieb.*)

Auf beide Aufsätze Herders kommen wir zurück. Überblicken wir jetzt noch einmal alles, was Herder in der Zeit seines persönlichen Verkehrs mit dem jungen Goethe schon geschrieben hatte, was er damals gerade schrieb und was er als Gedankengehalt seiner nächsten Schriften bereits in sich trug — welch eine Welt von Ideen, die den jungen Dichter in all ihre Weiten und Tiefen lockte, und Ideen, die schon vorher in seiner eignen Seele mehr oder minder deutlich, als Gedanken, Empfindungen, Ahnungen lagen, Ideen, die ihren Mittelpunkt hatten in jenem revolutionären Kultus kraftvoller Individualität und Natur, auf welchen auch Goethes Entwicklung in Straßburg hinführte.

Und es muß Stunden gegeben haben, in denen Herder sich seinem jungen Freunde rückhaltlos gab, ihm sein ganzes Innere enthüllte, Stunden, in denen der begeisterte Jüngling ausrufen konnte, was er nach der Abreise des bewunderten Lehrers aus Straßburg ihm schreibt (DjG. I S. 259): „Apollo von

*) Die Blätter von deutscher Art und Kunst sind neu gedruckt in Seufferts Litteratur-Denkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 40/1 Stuttgart 1892. Lambels Einleitung dazu behandelt die Entstehungsgeschichte der beiden Herderschen Aufsätze ausführlich. Man vergleiche darüber ferner Suphan in der Vierteljahrschrift f. Litt.-Gesch. II S. 446 ff. und im Vorbericht des V. Bandes seiner Herder-Ausgabe, endlich Haym an verschiedenen Stellen seiner Herder-Biographie, besonders I S. 419 ff.

Belvedere, warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit, daß wir uns der unsrigen schämen müssen!" Denn wenn sich ihm nicht zuweilen die ganze Größe des Mannes erschlossen hätte, so würde sich Goethe nicht so leidenschaftlich, Freundschaft fordernd an ihn herangedrängt haben, wie es z. B. folgende Briefstelle beweist (DjG. I S. 259—60): „Ich lasse Sie nicht los. Ich lasse Sie nicht! Jakob rang mit dem Engel des Herrn. Und sollt' ich lahm drüber werden!"

Freilich gab es auch Stunden, in denen Herder in begreiflichem Mißmut über sein langwieriges Leiden zu allem eher als zu Gefühlsergüssen aufgelegt war und die unliebenswürdige Seite seines Wesens herauskehrte. Wie er da die „wunderschöne" Stadt den „elendesten, wüstesten, unangenehmsten Ort, den er in seinem Leben gefunden", ein „Lumpenloch" nannte, so mußte dann Goethe sich gefallen lassen, daß seine jugendliche Begeisterung verspottet, ironisch, geringschätzig behandelt, daß er selbst mit einem Spatzen oder Specht verglichen wurde, der „immer aufgelegt sei, närrisch Zeug zu machen, zu hüpfen und bei einem kleinen Vorfall sehr laut zu krähen". Solche Stunden hatte der junge Dichter im Sinn, da er Herder nach dessen Abreise gestand, es sei „ein bißchen Hundereminiszenz", wenn er an den Umgang mit ihm zurückdenke, „gewisse Striemen juckten noch immer, wie frisch verheilte Wunden bei Veränderung des Wetters" (DjG. I S. 304). Nun konnte aber solche Behandlung dem etwas vorlauten, verzogenen Goethe durchaus nicht schaden und hat entschieden erziehend auf ihn gewirkt. Das giebt er selbst zu, wenn er im Dezember 1772 dem Lehrer und Freunde schreibt (DjG. I S. 330): „Auch die Paulus Gabe mit der du uns zu Zeiten anblissest, o Dechant, ist uns köstlicher, denn Myrrhen, thut wohl wie Striegel und härin Tuch dem aus dem Bade steigenden." Außerdem hat auch diese unsanfte Seite der Behandlung Frucht in Goethes Poesie getragen: wie Herder in Stunden der Begeisterung und rückhaltloser Äußerung seiner Gefühle dem Dichter Züge zu seinem Faust gegeben hat, so in Stunden der Tadel- und Spottsucht, der ironischen Laune Elemente für den Mephisto.

Man sieht aus allem: für sehr bedeutend halte ich Herders Einfluß auf die Entwicklung des jungen Goethe. Fühlte dieser selbst sich doch als Schüler des Meisters und erkannte rückhaltlos an, was er ihm verdankte. „Ihr Niesewurzbrief", schreibt er einmal (DjG. I S. 259), „ist drei Jahre alle Tageserfahrungen werth. Mein ganzes Ich ist erschüttert, das können Sie denken, Mann." An anderen Stellen seiner Briefe aber bricht sein Selbstgefühl durch, das Bewußtsein, daß er auch für sich selbst schon ein eigenartiges, Beachtung verdienendes Individuum sei, daß er in seinem eignen Wesen dem großen Lehrer unendlich viel mehr entgegenbringe, als irgend ein andrer Schüler. Liebenswürdig stolz schreibt er in Anspielung auf die Vergleichung mit einem Specht, die ihm von Herder zu teil geworden, an diesen (DjG. I S. 259): „Ich habe einen Specht ausgestopft gesehen. Das ist kein gemeiner Vogel." Durchaus berechtigt war dieses Selbstgefühl des Jünglings. Entschieden wird der Einfluß Herders jetzt von vielen Forschern überschätzt, sie lassen dem Goethe der Sturm- und Drangperiode fast nichts Eignes mehr, fast alles soll er von Herder haben. Das heißt die Art der Entwicklung, die ein Geist wie Goethe nimmt, verkennen. Nur solche Züge aus Herders Wesen und Gedankenwelt nahm er in seine Natur und seinen Ideenkreis auf, die schon in ihm selbst durch seine frühere Entwicklung vorbereitet waren. Dieses Verhältnis tritt auch in dem schönen Aufsatz der Studien zur Goethe-Philologie noch nicht klar genug hervor, zu wenig wird neben dem, was von Herder auf Goethe überging, betont, was schon vorher Herdersches in diesem lag. Nicht angeregt, wie es nach jenem Aufsatz scheinen könnte, ward Goethes Sturm und Drang durch Herder, vielmehr zum Durchbruch gebracht, vollendet. Wir haben Sturm- und Dranggeist schon in dem Knaben Goethe beobachtet, haben Sturm- und Drangideen in dem Jüngling keimen und wachsen sehen, nun fand er dieselben Ideen in den Schriften und Gesprächen eines reifen, zielbewußten und scharf kritisierenden Mannes wieder. Dadurch gewannen sie in ihm selbst an Kraft und Bestimmtheit, als berechtigt empfand er nun endlich all das Neue, Ungewöhnliche, was er schon lange in sich beherbergte, als berechtigt, sich weiter zu ent-

wickeln und ausgesprochen zu werden. Als durchaus wahr erweist sich wieder die Darstellung in „Dichtung und Wahrheit", wo die Bedeutung des Umgangs mit Herder dahin zusammengefaßt wird (II S. 180): „Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß ich in die glückliche Lage geriet, alles, was ich bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu kompletieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern." Wohl empfing Goethe auch neue Ideen von Herder in Einzelheiten, aber keine ganz neue Welt that sich ihm auf; der allgemeine Geist des Sturmes und Dranges lebte schon in ihm und kam ihm nur im Umgang mit dem ersten großen Genie dieser Bewegung erst recht deutlich zum Bewußtsein. Und nicht nur im Umgang mit Herder. Auch insofern wird dessen Einfluß überschätzt, als man oft Goethes Vollendung zum Stürmer und Dränger in Straßburg auf ihn allein zurückführt. Ebensoviel wirkten dazu alle übrigen bereits geschilderten äußeren Verhältnisse, in denen Goethe zu Straßburg lebte, die Natur, der Freundeskreis, überhaupt das gesellige Leben, und endlich die Liebe zu Friederike. Alles drängte hier in glücklichem Verein nach derselben Richtung, durch alles lernte sich Goethe, wie er einmal schreibt, „ganz fühlen" und zwar als Sturm- und Drangdichter fühlen. Sein Herz ward durch alle diese Verhältnisse so voll von Empfindungen, sein Kopf von Ideen, daß ein gewaltsamer Ausbruch erfolgen mußte, daß originelle poetische Produktion im Geist einer neuen Zeit für ihn eine Naturnotwendigkeit wurde. Damit war zugleich die originelle poetische Form gefunden. In letzterem liegt eine Hauptbedeutung der Straßburger Periode. Wir sahen: Goethes Empfinden war schon vorher in hohem Grade Sturm und Drang, aber mit dem Ausdruck in seiner Dichtung — anders in seinen Briefen — haftete er noch am Überlieferten. Zu Straßburg fand er endlich für den Sturm und Drang seines Innern auch den völlig entsprechenden Ausdruck in seiner Poesie. Wir haben bisher oft Wesen und Theorie des jungen Goethe auf die eine, seine dichterische Praxis auf die andere Seite stellen müssen, nur in einzelnen Punkten deckten sich schon beide. Von jetzt ab thun sie es völlig, atmen beide völlig denselben Geist. Die

innere Empfindung ist so mächtig geworden, daß sie sich von selbst den Ausdruck gestaltet: Herders Ideal vom Verhältnis zwischen Gedanken und Ausdruck ist erfüllt.*)

2.

Was Goethe in Straßburg erlebte und was von außen auf ihn wirkte, haben wir uns vergegenwärtigt, und wie durch die Erlebnisse und die äußeren Einflüsse seine Entwicklung zum Stürmer und Dränger gefördert, vollendet ward. Im Zusammenhang gilt es jetzt darzustellen, was unser Dichter in Straßburg wurde, die einzelnen Züge seines Innenlebens zu erfassen, zu zeichnen und aneinander zu reihen zu einem Gesamtbild des nun völlig ausgereiften Sturm- und Dranggeistes. Nach allem, was schon auseinandergesetzt wurde, darf diese Darstellung den jungen Dichter nicht eine plötzliche Wandlung in Straßburg durchmachen lassen. Der ununterbrochene Zusammenhang der Entwicklung muß klar gestellt werden. An den vorstraßburger Goethe ist deshalb überall anzuknüpfen, dessen Wesen zur Grundlage zu nehmen, und zu zeigen, wie es sich teils selbständig, teils unter dem Einfluß der geschilderten neuen Eindrücke weiter entwickelte. Und wenn das Bild, das hier entworfen werden soll, das des Straßburger Goethe heißt, so ist das nicht ganz wörtlich zu verstehen. Daß Goethe Ende März 1770 nach Straßburg abreiste und im August 1771 nach Frankfurt zurückkehrte, sind äußere Thatsachen, seine innere Entwicklung ward dadurch nicht unterbrochen. Er war schon während der letzten Frankfurter Monate wesentlich derselbe wie während der ersten zu Straßburg, und er blieb nach der Heimkehr noch eine Zeitlang derselbe, der er zuletzt in Straßburg gewesen war. So wird bei der Schilderung des „Straßburger" Goethe zuweilen in die letzten Frankfurter Monate zurück, zuweilen über die Straßburger Zeit hinaus in die dritte

*) Für die Selbständigkeit von Goethes Entwicklung tritt auch Düntzer gegen die Überschätzer des Herderschen Einflusses ein: Zur Goetheforschung 1891 S. 77 ff. Aber er geht viel zu weit nach der entgegengesetzten Seite, er leugnet Einwirkungen Herders, die durch die Arbeit der Goethe-Philologen feststehen, wenn sie auch zum Teil etwas anders, weniger äußerlich zu fassen sind.

Frankfurter Periode vorgegriffen werden. Die Einteilung des Lebens eines Dichters in bestimmte, durch Daten abgegrenzte Perioden ist eine praktische Notwendigkeit, aber hält man zu ängstlich an ihr fest, so schädigt man die innere Wahrheit der Darstellung zu Gunsten der äußeren.*)

Wenn Goethe in Straßburg sich zum Stürmer und Dränger vollendete, so heißt das, bestimmter gefaßt: zum Dichter des „Götz von Berlichingen" und des „Werther" bildete er sich aus. Nach zwei verschiedenen Seiten also ging wieder, wie bisher, seine Entwicklung. Aber nicht mehr nach Aufklärung — dies Wort im üblichen Sinne für den Geist der älteren Zeitrichtung gebraucht — und Sturm und Drang hin. „Götz" wie „Werther" sind Sturm- und Drangdichtungen. Die tiefste Quelle, der beide entsprangen, ist ein und dieselbe Stimmung, die Kraftgenialität, eine außergewöhnliche Tiefe und Kraft des seelischen Lebens, die sich gegen die große Masse der Zeitgenossen, gegen eine feindliche, in überlieferten Vorurteilen und philiströser Schwäche befangene Welt, zu behaupten sucht. Und dies ist die Grundstimmung des ganzen Sturmes und Dranges. Aus ihr entwickelte sich je nach dem Temperament und der augenblicklichen Gemütsverfassung des Kraftgenies und nach der Natur der Verhältnisse, in denen es lebte, entweder revolutionäre Auflehnung gegen das Bestehende, trotzige Kampflust, der Typus des „Kerls" oder nervöse Scheu vor der Wirklichkeit, ein Zurückweichen in die eigene innere Welt, der Typus des Empfindsamen. Jene, die kraftvolle Seite der Sturm und Drangstimmung, die Kraftgenialität im engeren Sinne bildet den Grundzug im „Götz", diese, die weiche Seite derselben Stimmung den Grundzug im

*) Was oben bemerkt ist, rechtfertigt es, daß ich in der Charakteristik des Straßburger Goethe Belegstellen auch aus den Teilen der Ephemerides anführe, die vor nnd nach dem Aufenthalt in Straßburg niedergeschrieben wurden. Die Ephemerides umfassen nach den Angaben, die S. 121 über sie gemacht sind, die Zeit in Goethes Entwicklung, die ich hier als die „Straßburger" bezeichne. Wie diese Zeit, so nehme ich das Tagebuch, das ihr angehört, als eine Einheit, um so mehr, als es sich bei vielen seiner Notizen schwer oder auch gar nicht feststellen lassen wird, ob sie aus der Zeit vor, in oder nach Straßburg stammen.

„Werther". Beide Dichtungen zusammengenommen stellen also das Ganze der Stimmung der jungen Dichtergeneration dar, in der ein originelles, leidenschaftliches Gefühl sich der Herrschaft des immer verallgemeinernden nüchternen Verstandes zu entziehen strebte.

Versuchen wir nun zu verfolgen, wie nach jenen beiden Seiten die Sturm- und Drangstimmung in Goethe sich aus den bereits vorhandenen Keimen zu Straßburg weiter entwickelte und damit der Nährboden für die genannten beiden großen Dichtungen geschaffen wurde.

Auf Goethes Vorliebe für Dämmerung müssen wir zurückgehen, um den Beginn der Wertherstimmung in Straßburg zu beobachten. Wir sahen, wie in der zweiten Frankfurter Periode der junge Dichter tief in die Dämmerung tauchte, in Ästhetik, Religion und Naturbetrachtung zur Mystik neigte, wie seine ganze Stimmung die etwas kraftlose, träumerisch weiche eines langsam Genesenden war. Auch in Straßburg ist seine Gesundheit noch nicht wieder ganz gefestigt. Vorsichtig berichtet er über sie Ende August 1770 (DjG. I S. 240): „Übrigens ist mein Körper just so gesund, um eine mäßige und nötige Arbeit zu tragen, und um mich bei Gelegenheit zu erinnern daß ich weder an Leib noch an Seele ein Riese binn", und noch im Sommer 1771 meldet er aus Sesenheim (DjG. I S. 254): „Meine Gesundheit schwanckt wie gewöhnlich durch die Welt." So dauert auch die weiche Stimmng noch fort und mit ihr die Vorliebe für Dämmerung. Angenehm, so berichtet Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 63—6), war ihm das „zweideutige Doppellicht" in Hamanns Schriften, in die Herder ihn einweihte. Gerade das mystische Halbdunkel, das dem Magus des Nordens von den lichtfreundlichen Aufklärern den Namen eines „abstrusen Schwärmers" eintrug, zog den jungen Dichter, wie die ganze „aufstrebende Jugend", an, das Geltenlassen von etwas „Geheimem, Unerforschlichem", das Sichverlieren in die „tiefsten, geheimsten Anschauungen, wo sich Natur und Geist im Verborgenen begegnen". „Es ist ja doch alles Dämmerung in dieser Welt", schreibt er (DjG. I S. 232—3). Daß ihm dieser Satz noch immer im besondern für die Schönheit galt, dafür ward schon früher

(S. 77) aus den Straßburger Briefen eine Belegstelle gegeben. Daß er ebenso in der Religion noch zuweilen gern die Pfade der Dämmerung wandelte, dafür werden die Beweise besser später, in anderem Zusammenhang erbracht. Auch in der Natur blieb die Dämmerung eine Lieblingsstimmung Goethes. In der Dämmerstunde, bei Mondschein, in sternheller Nacht wirkte das Straßburger Münster am mächtigsten auf ihn. Da, wenn „die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen", offenbarte sich ihm „in leisen Ahndungen der Genius des großen Werkmeisters". Das ist mystische Stimmung, und wie eine solche in der düsteren Naturpoesie der beiden ersten Strophen des Liedes „Willkommen und Abschied" herrscht, so z. B. auch in der nahe verwandten Naturschilderung eines Briefes, auf die bei der Besprechung jenes Gedichtes schon hingewiesen ward (DjG. I S. 255): „Gestern waren wir den ganzen Tag geritten, die Nacht kam herbey und wir kamen eben aufs Lothringische Gebürg, da die Saar im lieblichen Thale unten vorbey fließt. Wie ich so rechter Hand über die grüne Tiefe hinausah und der Fluß in der Dämmerung so graulich und still floß und lincker Hand die schweere Finsterniß des Buchenwaldes vom Berg über mich herabhing, wie um die dunckeln Felsen durchs Gebüsch die leuchtenden Vögelgen still und geheimnißvoll zogen; da wurds in meinem Herzen so still wie in der Gegend und die ganze Beschweerlichkeit des Tags war vergessen wie ein Traum."

Auch in seinem wissenschaftlichen Studium der Natur sowie der Medizin liebte der Straßburger Goethe noch zuweilen das Wandeln durch die Dämmerungswelt der Mystik. Die Ephemerides beweisen eifrige Lektüre der Schriften des theosophischen Naturforschers und mit Alchimie operierenden Arztes Paracelsus, für die Alchimie überhaupt fortdauerndes Interesse (vergl. S. 8, 25—6), ebenso für die Zahlenmystik der Pythagoräer (S. 4, 26—7) und mancher Mediziner (S. 3, 23—4), für die Astrologie (S. 5, 13—4 .14, 17—20), für die damals wieder auflebende natürliche Magie. In Agrippa von Nettesheim nennt das Tagebuch (S. 14, 23—6) einen Vertreter der letzteren, der, wie auch Paracelsus, Wichtigkeit für Goethes Faustdichtung hat. Möglich, daß alle Notizen des Tagesbuches über Mystik noch der Frank-

furter Zeit angehören; wir wissen nicht, wo die Straßburger Aufzeichnungen beginnen. Aber wenn Goethe auch, wie wir sehen werden, in Straßburg mehr und mehr die exakte Methode der Wissenschaft sich anzueignen suchte, ausgeschlossen scheint es mir, daß er sofort nach der Übersiedelung dorthin und daß er überhaupt in Straßburg ganz das Interesse an den phantastischen Theorien der Mystiker über das Wesen der Natur und ihren geheimnisvollen Zusammenhang mit dem Leben des Menschen, über den Charakter gewisser Krankheiten und die Art ihrer Heilung verloren haben sollte. Schrieb er doch der Klettenberg: „Die Chymie ist noch immer meine heimlich Geliebte" (DjG. I S. 241) und nahm er doch den wundergläubigen Schwärmer Jung-Stilling, der erst im Herbst 1770 nach Straßburg kam und in die Goethesche Tischgesellschaft eintrat, diesen „Nachtwandler", wie er ihn in „Dichtung und Wahrheit" nennt, in Schutz gegen den Widerspruch und Spott der aufgeklärten, skeptischen Genossen, und zwar nicht nur, weil ihm seine Sinnesweise nichts Fremdes, von seinen „besten Freunden und Freundinnen" her schon bekannt, sondern auch, weil sie ihm „angenehm" war, ihm „wohl zusagte" (D. u. W. II S. 145). Er rühmt ihn als einen Gemütsmenschen, durch Neigungen und Leidenschaften bestimmt, leicht zu Enthusiasmus entflammt. Darin empfand er mit seinem erregten Gefühlsleben sich ihm verwandt, und eben dieses Gefühlsleben, der Gemütszustand des Straßburger Goethe sowie manche Züge in seinen Dichtungen der nächstfolgenden Zeit machen es wahrscheinlich, daß er nicht immer in der Laune war, die Schattenwelt der Mystik mit nüchternem Verstande von sich zu weisen. Er hatte eben nach wie vor Stunden, in denen die weiche Stimmung, die Vorliebe für Dämmerung die Oberhand in seiner Seele gewann.

Schon in der Leipziger Zeit gemahnte uns die Art, wie der Dichter in solchen Stunden die Natur ansah, sich eins fühlend mit ihr, an den „Werther". In Straßburg begann die weiche, dämmerungsfrohe Stimmung entschiedener, auch in andrer Beziehung die Farbe der Stimmung jenes Romans anzunehmen. Es könnte ebenso gut im „Werther" stehen, es malt die Liebe, wie sie in dem Roman erscheint, was Goethe über sie im Juni

1770 aus Saarbrücken an eine Freundin schreibt (DjG. I S. 256): „Sobald unser Herz weich ist, ist es schwach. Wenn es so ganz warm an seine Brust schlägt und die Kehle wie zugeschnürt ist und man Trähnen aus den Augen zu drücken sucht und in einer unbegreifflichen Wonne dasitzt, wenn sie fließen. O da sind wir so schwach, daß uns Blumenketten fesseln, nicht weil sie durch irgend eine Zauberkrafft starck sind, sondern weil wir zittern sie zu zerreißen" und weiterhin: „Wenn ich Liebe sage, so versteh ich die wiegende Empfindung, in der unser Herz schwimmt, immer auf Einem Fleck sich hin und her bewegt, wenn irgend ein Reiz es aus der gewöhnlichen Bahn der Gleichgültigkeit gerückt hat. Wir sind wie Kinder auf dem Schaukelpferde immer in Bewegung, immer in Arbeit, und nimmer vom Fleck. Das ist das wahrste Bild eines Liebhabers." Ein Liebhaber, wie Goethe ihn hier schildert, ward er selbst bald darauf im Pfarrhaus zu Sesenheim. Wie er sich da von den Verhältnissen treiben ließ, ohne Aufbietung eines energischen Willens, wurde schon angedeutet. Wenn er aus Straßburg berichtet: „Ich lebe etwas in den Tag hinein", so findet das vor allem auf sein Verhältnis zu Friederike Anwendung. Völlig ausgebildet sehen wir da schon die Grundzüge der Wertherschen Empfindsamkeit: traumhaftes Hindämmern, weiche Unentschlossenheit, Verhätschelung des eigenwilligen Herzens, die letztere besonders deutlich hervortretend aus dem einzigen Brief an Friederike, der erhalten ist (DjG. I S. 245—7): „Es ist ein gar zu herziges Ding um die Hoffnung, wieder zu sehen. Und wir andern mit denen verwöhnten Herzgen, wenn uns ein Bißchen was leid thut, gleich sind wir mit der Arzeney da und sagen: Liebes Herzgen, sey ruhig, du wirst nicht lange von Ihnen entfernt bleiben, von denen Leuten, die du liebst; sey ruhig liebes Herzgen! Und dann geben wir ihm inzwischen ein Schattenbild, daß es doch was hat, und dann ist es geschickt und still wie ein kleines Kind, dem die Mama eine Puppe statt des Apfels giebt, wovon es nicht essen sollte." In den Ephemerides (S. 22, 16—19) merkt Goethe sich den Satz eines französischen Schriftstellers an, daß alle anderen Leidenschaften den Menschen nach außen treiben, die Liebe dagegen ihn in sein Inneres zurückdränge. Vielleicht

bestand, als die betreffende Stelle des Tagebuchs geschrieben wurde, schon das Verhältnis zu Friederike und dem Dichter gefiel jener Ausspruch deshalb so, weil er seine Wahrheit in der neuen Liebe an sich selbst erfuhr. Jedenfalls tritt uns dabei wieder schon Werther vor die Seele, für den jene Eigenschaft der Liebe, daß sie den Menschen in sein Inneres zurückdrängt, ihn gegen die Außenwelt abschließt, das Verhängnis wurde. Goethe selbst fand später in seinem Verhältnis zu Friederike den Ursprung der Wertherstimmung: als er seinem Sekretär Eckermann einmal einen Brief zeigte, in welchem er Ende 1770 seinem Freunde Horn von seiner Liebe erzählt hatte, bemerkte er, es seien schon „Spuren von Werther" darin.

In gleich hohem Grade, wie das Liebeserlebnis, wirkten in Straßburg endlich litterarische Einflüsse dahin, die weiche Stimmung, die Vorliebe für Dämmerung in Goethe lebendig zu erhalten und der Wertherschen Empfindsamkeit anzunähern. Und hier wird Herder wichtig mit seiner damaligen Begeisterung für Klopstockschen Gefühlsüberschwang und für die englische empfindsame Litteratur. Goldsmiths „Landprediger von Wakefield", Youngs „Nachtgedanken" und vor allem die Nebel- und Mondscheinpoesie Ossians waren es, in die Goethe durch Herders nachempfindende Begeisterung tief eingeführt wurde. „Ausbreitung der Dämmerungs- und Grabgefühle" lautet eine Notiz in den Entwürfen zum zehnten Buch von „Dichtung und Wahrheit".*) Die Einfügung von Übersetzungen aus Ossian in den Schluß des „Werther" ist keine willkürliche, harmonisch verschmelzen diese Klänge der „Nebelharfe" (wie Herder einmal den Ossian bezeichnet) mit der Dämmerstimmung des ganzen Romans. Ein Teil jener Übersetzungen (DjG. I S. 277—85) ist aber bereits in Straßburg entstanden. In ihnen finden wir auch schon die Form, die für viele Partien des „Werther" charakteristisch ist, die rhythmische Prosa, in welcher der aufgeregte naturalistische Briefstil des jungen Goethe mit künstlerischem Sinn gemäßigt, nach bestimmten Prinzipien zur Kunstform ausgestaltet ist.

So viel über die Fortentwicklung der einen Seite von Goethes Wesen, der weichen, mystischen Stimmung, zu Straß-

*) Vgl. Weimarer G.-Ausg. I, 27 S. 405.

burg. Wir sehen einen ununterbrochenen Zusammenhang von dem Interesse des Knaben an Märchen und Ahnungen in der ersten Frankfurter Periode durch die Auffassung der Schönheit als Dämmerung unter Oesers Einfluß seit Leipzig, durch das Wohlgefallen am Helldunkel überhaupt, durch die Mystik der zweiten Frankfurter Zeit bis zum Beginn der Wertherstimmung in Straßburg. Über die Elemente, die zu ihrer Vollendung beitrugen, später.

Zunächst überwiegt in Goethes Sturm- und Drangstimmung die andere, die kraftvolle Seite, der wir uns jetzt zuwenden, die Götzstimmung, die Kraftgenialität im engeren Sinne, die wir ebenfalls schon seit Leipzig in dem Dichter sich regen sahen. Im ganzen und je später desto entschiedener bezeichnet die Straßburger Zeit ein Auftauchen aus der Dämmerung, in die Goethe unter dem Kampf der ihn bedrängenden Gegensätze und dem Versuch, sie zu vermitteln, sich zu Frankfurt verloren hatte. Es wird Tag um ihn, in ihm. Er erkennt sich als das, was er ist, geworden ist, er fühlt das Recht, so zu sein, das Recht der Widersprüche, die sein Wesen in sich birgt, er scheut nicht mehr das Licht, das sie beleuchtet, ja er zieht es herbei, er will klar sehen, was in ihm ist, um es der Welt in seinem Wirken zu zeigen.

Die weiche, die Dämmerstimmung ward mit Goethes Gesundheitszustand in Zusammenhang gebracht. Mit der allmählichen Erstarkung seines Körpers in der frischen Luft des Elsasses wuchs auch die seelische Stärke, das Kraftgefühl, das Selbstbewußtsein des Genies. Neben die Stellen, aus denen noch ein gewisses Mißtrauen gegen seine Gesundheit spricht, treten in den Straßburger Briefen von Anfang an solche, die Zeugnis von der Rückkehr der früheren körperlichen Frische geben. Schon kurz nach der Ankunft in Straßburg heißt es (DjG. I S. 231): „Ich bin wieder Studiosus und habe nun, Gott sey Dank, so viel Gesundheit, als ich brauche, und Munterkeit im Überfluß.“ Und am 28. Juli 1770 (DjG. I S. 237): „Wie steht's mit Ihrer Gesundheit? Ich bitte Sie, sorgen Sie doch für diesen Leib mit anhaltender Treue. Die Seele muß nun einmal durch diese Augen sehen, und wenn sie trüb sind, so ist's in der ganzen Welt Regenwetter. Vielleicht weiß ich das so

gut, als jemand. Es war eine Zeit, da mir die Welt so voll Dornen schien, als Ihnen jetzo. Der Himmels Arzt hat das Feuer des Lebens in meinem Körper wieder gestärckt, und Muth und Freude sind wieder da." Goethe selbst bringt hier wie an andern Stellen sein körperliches Befinden und seine seelische Stimmung in den engsten Zusammenhang.

Der beste Beweis für das Wiedererwachen des Selbstgefühls in Goethe ist sein Verhalten gegenüber der christlichen Religion, seine bald eintretende Abwendung von den Frommen Straßburgs, mit denen er, durch die Klettenberg empfohlen, anfangs viel verkehrte. Schon im August 1770 urteilt er über sie (DjG. I S. 240): „Sie sind so von Herzen langweilig, wenn sie anfangen, daß es meine Lebhafftigkeit nicht aushalten konnte. Lauter Leute von mäsigem Verstande, die mit der ersten Religionsempfindung auch den ersten vernünftigen Gedanken dachten, und nun meynen, das wäre alles, weil sie sonst von nichts wissen." In den hochmütigen Rationalismus der Leipziger Zeit freilich fiel er nicht zurück, dazu überwog das Gefühl in ihm jetzt zu stark den Verstand. Die Beschäftigung mit Pietismus und religiöser Mystik, die für die letzten Frankfurter Monate in den Ephemerides verschiedene angemerkte Namen und Büchertitel sowie eine Verteidigung des schwärmerischen Giordano Bruno gegen den französischen Rationalisten und Skeptiker Bayle (S. 3, 27—4, 25) bezeugen, hörte auch mit der Übersiedelung nach Straßburg nicht auf und wurde auch dort nicht etwa ein bloß wissenschaftliches Interesse. Seinen Grafen nennt Goethe in einer Briefstelle den Begründer des Herrnhutertums, den Grafen Zinzendorf (DjG. I S. 240), und religiös vor allem war die Mystik jenes Jung-Stilling gefärbt, mit dessen Sinnesweise die seinige so viele Berührungspunkte hatte, daß eine innige Freundschaft zwischen ihnen sich knüpfte. In pietistischer Umgebung aufgewachsen, ward Jung-Stilling durch sein Bedürfnis eines unmittelbaren, persönlichsten Verhältnisses zu Gott einem schwärmerischen Glauben an dessen direktes, Wunder wirkendes Eingreifen ins Leben des Einzelnen zugeführt. Auch ging Goethe in Straßburg zum Abendmahl, sich „an des Herrn Leiden und Tod zu erinnern" (DjG. I S. 239), und seine Briefe verraten nicht nur durch viele Anklänge eine

fortgesetzte eifrige Beschäftigung mit der Bibel, zu der ihn besonders der Umgang mit Herder anregen mußte, sondern auch eine innige Verehrung für die in ihr enthaltene religiöse Weltanschauung. Aber nicht die gleiche Achtung vor dem, was die christlichen Dogmatiker aus dieser Weltanschauung gemacht haben. Abweichungen von der orthodoxen christlichen Lehre waren ja bei Goethe schon immer vorhanden gewesen, auch die Annäherung an das Herrnhutertum, wie sie in der zweiten Frankfurter Periode erfolgte, war in den Augen der Rechtgläubigen eine Ketzerei. Daß die Straßburger Frommen dem Grafen Zinzendorf „so feind" seien, ärgerte den Schüler der Klettenberg, überhaupt aber ihre Unduldsamkeit gegen Andersgläubige, gegen jeden, der nicht so „kirchlich und pünktlich" war wie sie, der Hochmut, mit dem sie „eines jeden Nase dahin drehen wollen, wohin die ihrige gewachsen ist" (DjG. I S. 240). Wir erraten, daß sie auch an Goethe Bekehrungsversuche gemacht haben und daß er ihnen manchen Anlaß dazu bot. Entschieden nicht nur von der strengen kirchlichen Lehre entfernte er sich in Straßburg wieder weiter, sondern auch wieder von der Form, die das Christentum in der herrnhutischen Sekte angenommen hatte. Von der ersteren weicht er stark ab, wenn er im Entwurf eines Briefes an den Wormser Trapp dessen Ehrfurcht vor dem allgegenwärtigen Gott sein Unglück nennt und an Stelle der „scheinenden" Ehrfurcht als die einzig richtige Empfindung Gott gegenüber „ein ächtes Gefühl von der Allgegenwärtigen Liebe" bezeichnet.*) Bald nach der Rückkehr von Straßburg ruft er aus (DjG. II S. 223): „Die Christliche Religion in ein Glaubensbekenntniß bringen, o ihr guten Leute!" Und schon in den Straßburger Briefen fühlt man es heraus, wenn es auch nicht geradezu ausgesprochen wird: er glaubt nicht mehr an eine allgemeingültige

*) Der Entwurf, an dessen Stelle dann der Brief DjG. I S. 235—7 abgeschickt wurde, ist jetzt gedruckt Weim. Goethe-Ausg. IV, 1 S. 279—80. Er ist im höchsten Grade wichtig für Goethes religiöse und moralische Anschauungen in jener Zeit, denn der Grund, daß er den Brief nicht so, wie er ihn entworfen, abschickte, liegt wohl darin, daß er glaubte, seine Ansichten, die von der orthodoxen Religion und der konventionellen Moral weit abwichen, allzu offen bekannt zu haben.

Religion, er hält auch das Christentum trotz aller seiner Vorzüge nicht für eine solche, am wenigsten das kirchliche, orthodoxe, aber auch nicht das herrnhutische oder das irgend einer anderen Sekte — keine der verschiedenen Gestalten, die es im Lauf der Zeiten angenommen, kann beanspruchen, die einzig richtige Religion für alle Menschen zu sein. Auch der christliche Gott ist ihm nicht der allein denkbare, nicht der allein wahre. Er spricht von dem Gott des Elieser, des Knechtes Abrahams, er bezeichnet (DjG. I S. 237) das Gebet als „eine Aufwallung des Herzens im Nahmen des, den wir inzwischen einen Herren nennen, biß wir ihn unsern Herrn betitteln können." Kurz, Gott ist ihm kein ein für allemal feststehender, kein dogmatischer Begriff, vielmehr ein Wesen, das verschiedenen Menschen verschieden erscheinen kann und muß. Und kein Zweifel, er selbst arbeitet bereits daran, sich einen eignen, den ihm gemäßen, sich seinen Gott zu schaffen, das heißt: er hat sich gegen die Frankfurter Zeit gefestigt in der Überzeugung, daß jeder originelle Mensch seine eigene Religion haben dürfe und müsse, er ist um eine bedeutende Strecke fortgeschritten auf dem Wege, sich „ein Christentum zu seinem Privatgebrauch" zu bilden.

Verfolgen wir ihn noch etwas weiter, beobachten ihn noch etwas genauer auf diesem Wege und sehen, daß er ihn nicht einsam wandelte, sondern in Gesellschaft vieler Zeitgenossen. Wie in dem Interesse für die Bibel, so traf Goethe auch in der eben geschilderten Auffassung, beziehungsweise Umgestaltung der christlichen Lehren mit Herder zusammen und mußte nun durch den Umgang mit diesem auf der betretenen Bahn weitergeführt werden. Beide standen für ihre Person noch auf christlichem Boden, empörten sich aber gegen die Intoleranz der Orthodoxie, die von jedem einzelnen Menschen verlangte, daß er sein Verhältnis zu Gott genau nach dem Buchstaben der Bibel und der daraus abgeleiteten Dogmen regele. Von der heiligen Schrift bemerkt Goethe in den Ephemerides (S. 10, 27—9), daß er jedem gestatte, ihre Ausdrücke nach seinem Urteil zu drehen. Freiheit ward auch auf diesem Gebiete damals gefordert, Herder und der junge Goethe vertraten hier Ideen der ganzen Zeit, Ideen, die der Sturm und Drang von der Aufklärung über-

nahm, sie modifizierend und vertiefend. In Friedrichs des Großen Grundsatz, daß in seinem Lande jeder nach seiner Façon selig werden könne, hatten diese Ideen eine Anerkennung von weitreichender Bedeutung gefunden. An ihn erinnert ein Satz in dem „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***“ (DjG. I S. 215—29), den Goethe nicht lange nach der Straßburger Zeit unter entschiedenem Einfluß Herders schrieb und der das klar und bestimmt ausspricht, was in den Straßburger Briefen und den Ephemerides mehr nur angedeutet wird: „Weiß ich, wie mancherley Gottes Wege sind? so viel weiß ich, daß ich auf meinem Weg gewiß in den Himmel komme, und ich hoffe, daß er andern auch auf dem ihrigen hinein helfen wird“. Die Gleichgültigkeit gegen den übersinnlichen und den Gefühlsgehalt, gegen das — man möchte sagen — eigentlich Religiöse der Religion, wie sie durch die ganze Aufklärung geht, wie sie auch Friedrich dem Großen eigen war und auch in seinem oben angeführten Grundsatz zum Ausdruck kommt, lag freilich den meisten Stürmern und Drängern und so auch Herder und Goethe fern. Ausdrücklich verwahrt sich der Pastor des erwähnten Briefes, dem Goethe seine eigenen Ansichten in die Feder diktierte, gegen den Verdacht des religiösen Indifferentismus, der einem Herzen unmöglich sei, das sich seiner Seligkeit versichern wolle. Die Vertiefung des ganzen Gefühlslebens im Sturm und Drang brachte auch ein Wiedererwachen echt religiöser Stimmung mit sich. Goethe trägt allerdings in seine Ephemerides (S. 16, 14—18) zwei Aussprüche Rousseaus ein, die behaupten, daß das Dogma von der Erbsünde einen Widerspruch in sich enthalte, daß es noch niemals bewiesen sei. Aber er macht weder, wie es in der Aufklärung üblich war, den Versuch, sich aus dem Widerspruch mit Hülfe des Verstandes herauszufinden, dieses Dogma oder andere natürlich zu erklären, noch wird die Erkenntnis der Unmöglichkeit, die Mysterien des Christentums, das Geheimnis der göttlichen Weltregierung mit der Vernunft zu begreifen, ein Anlaß für ihn, sich hochmütig über diese Dinge hinwegzusetzen oder sie zu leugnen. Er bescheidet sich vor ihnen, wie vor dem Wesen der Schönheit, mit einem demütigen: das können wir nicht wissen, nicht erklären, das müssen wir glauben und fühlen. Der Pastor

des Briefes zweifelt, „ob man die Göttlichkeit der Bibel einem beweisen kann, der sie nicht fühlt", und sagt von der Gnadenwahl: „Davon verstehen wir ja alle nichts, und so ists mit tausend Dingen." Vor dem Unerforschlichen beugt sich des Dichters Vernunft, wie die der frommen Männer in den biblischen Geschichten. Des Elieser „völlige Resignation in seines Gottes überall einfließende Weißheit" rühmt er in einem Brief aus Straßburg und ganz scheint er sie sich zu eigen gemacht zu haben, wenn er ein andermal schreibt: „Gegen unsern Herr Gott sind wir doch Arme Schelmen, wir haben zu reden, und er hat zu thun."*) Und er empfindet und bekennt die Seligkeit, an das Unbegreifliche in der christlichen Religion zu glauben und die Sakramente für mehr zu halten als für Zeichen (DjG. II S. 222). Mit dieser Stimmung war jedoch weder bei ihm noch bei anderen großen Geistern des Sturmes und Dranges ein Rückfall in die mittelalterliche Form des Christentums gegeben. Sie war in der Aufklärung zerstört und wurde auch im Sturm und Drang nicht wieder hergestellt. Das Grundprinzip des letzteren stand dem entgegen, das Prinzip der Individualität. Wie nach ihm jeder Mensch in seinem Denken, Handeln, Schaffen sein individuelles Wesen frei bethätigen durfte und sollte, so auch in seinem Glauben, in der Religion.

In der Betrachtung der verschiedenen Weltreligionen gelangte man von diesem Standpunkte zu der Ansicht, daß jede von ihnen ihre Berechtigung habe als Ausdruck des eigentümlichen Wesens eines Volkes oder einer Zeit, man erklärte und würdigte ihren Charakter also ganz, wie den der Kunst, der Dichtung, aus dem Geist und den Verhältnissen, denen er entsprang. Eine unendliche Erweiterung des Begriffes der Religion gegenüber der Engherzigkeit der christlichen Orthodoxie war die Folge. So empfand schon der Straßburger Goethe das religiöse Element in der antiken, also der heidnischen Philosophie, das verrät die Eintragung eines Satzes aus Montesquieus „Esprit des Lois" in sein Tagebuch (S. 15, 1—2): „Les diverses Sectes de Philosophie chez les anciens etoit des especes de Religion."

*) In dem Entwurf des Briefes an Trapp, vgl. S. 171 Anm.

Die Konsequenz solcher Erkenntnis war die Forderung der Toleranz. Wie Goethe die Unduldsamkeit der Straßburger Frommen verurteilte, hörten wir bereits. In den Ephemerides (S. 5,36–6,10) finden sich Verse Voltaires abgeschrieben, in denen dieser dem Papst, Luther und Calvin vorwirft, durch fanatisches Bestehen auf ihren Meinungen Religionskriege heraufbeschworen, die Welt verwirrt, Europa verwüstet zu haben, und als das Gesetz der wahren Religion verkündigt:

cherisses Vous en freres,
Et ne Vous mordes plus pour d'absurdes chimeres.

Ein Jahr nach der Rückkehr aus Straßburg eifert dann in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen der junge Goethe oder, wenn nicht er selbst, ein ihm sinnesverwandter Schriftsteller gegen die Missionäre, welche die Völker verwirrten, da sie ihnen eine Religion aufzwingen wollten, die nicht ihren Bedürfnissen, ihrem Wesen gemäß wäre. Ganz dem entsprechend heißt es im „Brief des Pastors": „Einem Meynungen aufzwingen, ist schon grausam, aber von einem verlangen, er müsse empfinden was er nicht empfinden kann, das ist tyrannischer Unsinn." Überhaupt ist dieser Brief eine leidenschaftliche Verteidigung der Toleranz gegen die Orthodoxie der Kirche, in der die wahre Lehre Christi so entstellt und bedrückt werde wie sonst nirgends. Wie glühendes Eisen, über das er rasch hinwegeilt, ist dem Pastor die Lehre von der Verdammung der Heiden, sie stimmt nicht zu seiner Überzeugung, daß „Gott und Liebe Synonymen sind". Auf die Liebe weist er immer wieder hin als „den großen Mittelpunkt unseres Glaubens" und ganz im Sinne der Voltaireschen Verse, die Goethe in seine Ephemerides eintrug, ermahnt er seinen Amtsbruder: „Laßt uns Friede halten, ich weiß nicht wie ein Pastor sich unterstehen kann, mit Haß im Herzen auf einen Stuhl zu treten, wo nur Liebe erschallen sollte, und um keinem Zwist Gelegenheit zu geben, laßt uns alle Kleinigkeiten fliehen, wo man Grillen für Wahrheit und Hypothesen für Grundlehren verkauft." Da haben wir die Stimmung des Lessingschen „Nathan". Es ist ein Vorklang dieses Hohenliedes der Aufklärung von der Toleranz, von der Gleichberechtigung

der großen Weltreligionen vor dem Richterstuhl der Humanität, wenn der Goethesche Pastor ausruft: „Welche Wonne ist es zu denken, daß der Türke, der mich für einen Hund, und der Jude, der mich für ein Schwein hält, sich einst freuen werden meine Brüder zu seyn.“ Klar liegt es, wie nahe sich in diesem Punkt die Ideale des Sturmes und Dranges und der Aufklärung trotz der Verschiedenheiten, die das Vorherrschen des Gefühls dort, das Überwiegen des Verstandes hier mit sich bringt, berühren.

Für die Religion des einzelnen modernen Menschen hielten Herder und der Straßburger Goethe, wie gesagt, am allgemeinen Geist des Christentums, der Lehre Christi fest, verlangten aber die Freiheit, daß jeder sein besonderes Verhältnis zu Gott, zur überirdischen Welt in der Weise regele, wie es seinem individuellen Wesen, seinen Bedürfnissen, seiner Art zu denken und zu fühlen gemäß sei. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtete Goethe damals offenbar die verschiedenen Sekten innerhalb der christlichen Kirche und bestärkte sich in der Auffassung derselben, zu der ihn zuerst Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie“ geleitet hatte. In den Ephemerides (S. 25, 5) ist auch Mosheims Kirchengeschichte (1755) angemerkt, die mit der Arnoldschen manche Züge gemein hat, aber gegen jene pietistische Tendenzschrift in der Entwicklung der deutschen Geschichtsschreibung einen neuen Fortschritt bezeichnet, weil ihr Verfasser von jeder Tendenz frei allein die geschichtliche Wahrheit aufdecken wollte, das erste bedeutende Werk, welches die verschiedenen Formen, die das Christentum im Laufe der Jahrhunderte angenommen hatte, die verschiedenen Sekten rein historisch, im Zusammenhang mit der ganzen Kultur, unparteiisch, ohne jede Voreingenommenheit zu würdigen suchte. Goethe aber fand unter den Sekten, wenn er auch mit den pietistischen und mystischen noch immer Berührungspunkte hatte, keine mehr, deren Lehre seinen religiösen Bedürfnissen vollkommen entsprochen hätte. Keiner Sekte möchte er sich verschreiben, bemerkt er in seinem Tagebuch (S. 10, 33), und wenn er ebenda (S. 10, 18—11, 2) die Emanationstheorie, nach welcher die ganze Welt von Gott ausfließt und deshalb in allen Teilen etwas von dessen Wesen enthält, verteidigt und meint, daß sie den Lehren der heiligen Schrift

durchaus nicht widerspreche, so zeigt er sich bereits auf dem Wege, auf welchem er das eigne Christentum, das er suchte, bald finden sollte, auf dem Wege von pietistischer Mystik zu einem Spinozistischen Pantheismus. Er verwahrt sich zuletzt allerdings ausdrücklich gegen den Verdacht, ein Anhänger des Spinozismus zu sein, aber leugnen kann er nicht, daß dieser jener Emanationstheorie verwandt, ein Bruder von ihr sei. Im „Brief des Pastors" stehen dann die Sätze, in denen die Feindschaft des Originalgenies gegen Regeln und Systeme auf religiösem Gebiet zu vollem Ausdruck gelangt: „Einmal vor allemal, eine Hierarchie ist ganz und gar wider den Begriff einer ächten Kirche"; „der göttliche Saamen bringt auf vielerley Weise Frucht"; „Wenn mans beym Lichte besieht, so hat jeder seine eigene Religion" (DjG. II S. 223). Es ist das Individualitätsprinzip, aus dem damit die letzte Konsequenz für die Religion gezogen war.

Wenn so die religiösen Ansichten des Straßburger Goethe aufs engste mit diesem Prinzip zusammenhängen, so sind sie eben — hier kehren unsere Betrachtungen an ihren Ausgangspunkt zurück — ein Beweis für die bedeutende Hebung seines Selbstgefühls und damit für die fortschreitende Ausbildung zum Kraftgenie des Sturmes und Dranges. Denn das Selbstgefühl des Individuums ist die Grundlage des Prinzips der Individualität, wie es umgekehrt durch Aufstellung dieses Prinzips bedeutend gesteigert wurde.

Eine genaue Parallele zu den religiösen Ansichten des Straßburger Goethe bilden seine Ideen über Moral, auch sie ein Zeichen der Zunahme seines Selbstgefühls, des Hineinwachsens in die Stimmung der Kraftgenialität. In Auflehnung gegen die Moral des Aufklärungsphilisters, gegen ihre Engherzigkeit und ihren Hochmut, gegen das konventionelle Scheinwesen fanden wir Goethe schon in Leipzig. In Frankfurt trat dazu eine ausgesprochene Abneigung gegen die überspannte Tugendseligkeit der moralisierenden Poesie und des sie bewundernden Publikums. Es war die französisch-Wielandsche Moral und Weltanschauung, in der sich der junge Dichter heimisch machte. Es ward bemerkt, daß sie für die Moral der Genieperiode den Boden bereitete, und hingewiesen auf manche Äußerungen und

Züge in Goethes Briefen und Dichtungen, die zu der neuen Lebens- und Weltanschauung schon überleiteten. Angedeutet wurde einmal (S. 113), daß in dieser die nachsichtige Duldung der französisch-Wielandschen Moral mit dem Individualismus, dem Kultus starker Individualität eine Verbindung einging. Zu einer immer stärkeren Individualität sahen wir nun den jungen Goethe sich auswachsen, in seinem Wesen und in seiner Entwicklung liegt es begründet, daß jene Verbindung in seiner Lebensanschauung und damit der Fortschritt zur Sturm- und Drangmoral in Straßburg erfolgte. Wie er sich dort unter Erlebnissen und Studien seiner eignen Individualität voll bewußt wurde, so lernte er auch die Individualität anderer noch williger als bisher anerkennen, noch höher schätzen und noch sorgfältiger bei seinem moralischen Urteil in Betracht ziehen. Und wie die Individualität des einzelnen Menschen, so die Eigenart und die Macht der Verhältnisse, in die er gestellt ist oder gerät, die Eigenart, die Mannigfaltigkeit, die Kompliziertheit des menschlichen Lebens, wie sie der Dichter an sich selbst, vor allem in der Liebe zu Friederike erfuhr. Nachsicht ward so in noch höherem Grade als früher sein Grundsatz in der Moral, wie Toleranz auf religiösem Gebiet. Nachsicht im besondern nun aber allem gegenüber, was aus Kraft der Natur entspringt; denn eine Kraftnatur wurde Goethe selbst in Straßburg und Kraftnaturen waren unter seinen Freunden. Herder vor allem wirkte auch hier ein mit seiner kraftvollen Persönlichkeit und den moralischen Ansichten, die er aus dieser heraus sich gebildet hatte. Wir kennen aus der Besprechung seiner Schriften schon seinen Zorn auf die beschränkte Philistermoral, seine Verurteilung überspannter Tugendschwärmerei, rührseliger, schwächlicher Entsagung, seine leidenschaftliche Forderung des Lebensgenusses als eines Rechtes seiner Natur, seine Leugnung einer Sittenlehre, die für alle Völker, alle Zeiten, jeden Menschen unbedingte Gültigkeit hätte. Unmittelbar nach der Straßburger Zeit in der ersten Fassung seines Shakespeareaufsatzes spricht Herder verächtlich über alle „abgezogene Moral, leere locos communes und Klassifikationen, die, auf hundert Fälle angewandt, auf keinen ganz passen, und den schönsten Predigerdunst von Sprüchwörtern,

Lehren und Allgemeinheiten" und preist dem gegenüber die „charakteristisch-individuelle" Denk- und Handelsweise der „noch ganzen Menschen". Der Individualismus, überall für Herder höchstes Gesetz und die tiefste Quelle aller seiner revolutionären Ideen, und im besondern der Kultus kraftvoller Individualität sprechen laut aus diesen Moralgrundsätzen, wie sie zu den gleichen Ansichten und zwar unter Herders Einfluß nun den jungen Goethe von der französisch-Wielandschen Lebensphilosophie fortleiteten.

Die Straßburger Lyrik fanden wir ganz frei nicht nur von dem früheren Moralisieren, sondern auch von solchen allgemeinen, Wielands Manier nachgebildeten Reflexionen, wie sie die „Mitschuldigen" noch reichlich enthielten. Die Straßburger Briefe fallen allerdings noch zuweilen in den moralisierenden Ton, aber wider Willen des Schreibers. Er selbst nennt diese Manier jetzt verächtlich „waschen" und unterdrückt seine Neigung dazu einmal mit der geringschätzigen Bemerkung: „Ich könnte nun manches schöne Blümgen, manchen guten moralischen Gedancken, auch wohl manchen politischen bey dieser Gelegenheit anbringen, wenn ich den Werth der Worte nicht so gut kennte. Reflexionen sind eine sehr leichte Waare" (DjG. I S. 236). Und wo er sich nicht enthalten kann, Reflexionen auszusprechen, da geschieht es doch in ganz anderer Weise, als früher. Er hütet sich, den Freunden auf ihre Fragen mit allgemeinen Sätzen zu antworten. „Lieber Freund", schreibt er einmal (DjG. I S. 236), „diese allgemeinen Betrachtungen machen weder den einen noch den andern gescheuter als er ist, und Ihren Special Fall kenne ich viel zu wenig, um nur Einen richtigen Gedancken haben zu können." Da haben wir auch auf diesem Gebiet das Individualisieren und im engen Zusammenhang damit das Prinzip der Erfahrung, zu dem wir Goethe auch schon früher auf verschiedenen Gebieten sich bekennen hörten, die Anschauung, daß man nie nach allgemeinen Begriffen und Regeln urteilen oder handeln solle, sondern immer nur auf Grund eigner vorurteilsfreier Prüfung der Besonderheit des vorliegenden Einzelfalles. Eine allgemeingültige Moral giebt es für den jungen Stürmer und Dränger ebensowenig mehr wie eine allgemeingültige Schönheit

und eine allgemeingültige Religion. Die Folge ist auch hier eine gewisse Resignation. Wie Goethe die christlichen Mysterien, weil er sie nicht erklären kann, gläubig hinnimmt, so enthält er sich auch über irdische Verhältnisse eines bestimmten Urteils. „Um die Welt recht zu betrachten, muß man sie weder für zu schlimm noch zu gut halten. Wir müssen die Sachen ansehen, so gut wir können" (DjG. I S. 238—39) — das ist die milde, weitherzige Moral des Sturmes und Dranges im Gegensatz zu der beschränkten, hochmütigen des Aufklärungsphilisters. Den Verfechtern des Individualitätsprinzips erschienen, wie in der Religion, so auf moralischem Gebiet alle Erscheinungen berechtigt, sie nahmen die Welt, wie sie ist, sahen ab von dem, was sie sein könnte oder sollte. Wir denken an die „Mitschuldigen" mit ihrer rein objektiven Darstellung einer sittenlosen Gesellschaft, mit ihrer Strafloſigkeit für alle Vergehen, die dem altüberlieferten Grundsatz von der poetischen Gerechtigkeit schroff widerspricht, und wir denken an das Heideröslein, das sich brechen lassen muß, weil es der Knabe will, weil es nun einmal sein Schicksal ist. Diese Resignation ist aber bei Goethe nicht Schwäche, sondern Kraft. Auch sich selbst nimmt er, wie er ist, und will auch von andern so genommen sein, er empfindet endlich die Berechtigung ganz das zu sein, als was er sich fühlt, die Berechtigung seiner Individualität. Er dankt geradezu dem Heiland dafür, daß er nicht sei, was er sein sollte (DjG. I S. 233). Er deutet an derselben Stelle an, wenn er bei seiner Jugend schon ein vollkommener Mensch wäre, das würde ihn ängstlich machen für die Zukunft, und beruft sich dabei auf einen Ausspruch Luthers: „Ich fürchte mich mehr für meinen guten Werken als für meinen Sünden." Wenn er ein andermal einem Freunde schreibt (DjG. I S. 238—9): „Die Mittelstraße zu treffen, wollen wir nicht verlangen, so lang wir jung sind", so ist das eine direkte Selbstverteidigung wegen seines etwas verworrenen Gemütszustandes, eine Selbstberuhigung über seine Maßlosigkeit. Als eine solche sind wohl auch zwei Citate in den Ephemerides aufzufassen: einige Sätze Quintilians (S. 12, 24—27): „Erit plenius interim corpus, quod mox adulta aetas adstringat. Hinc spes roboris. Maciem namque et infirmitatem in posterum minari

solet protinus omnibus membris expressus infans“*) und dann der Hinweis auf den Schluß des 46. Kapitels des Jeremias (S. 17, 10): „Darum fürchte dich nicht, du Jakob, mein Knecht, spricht der Herr; denn ich bin bei dir. Mit allen Heiden, dahin ich dich verstoßen habe, will ich es ein Ende machen, aber mit dir will ich es nicht ein Ende machen; sondern ich will dich züchtigen mit Maße, auf daß ich dich nicht ungestraft lasse.“

Nicht nur das Gefühl der Berechtigung einer kraftvollen, wenn auch oft unbändigen Natur, der nun voll entwickelten Sturm- und Drangnatur spricht aus solchen Bekenntnissen des Dichters und aus solcher Berufung auf das, was andere gesagt haben. Die Stimmung Goethes, die sich darin verrät, läßt zugleich die letzte Konsequenz des Individualitätsprinzips für die Moral durchblicken, daß jeder Mensch, wie seine eigene Religion, so auch seine eigene Moral haben dürfe und solle, eine Moral, die seinem eigenartigen Wesen gemäß sei. Am offensten spricht eine solche individualisierende Sittenlehre wieder aus dem schon mehrmals erwähnten Entwurf eines Briefes der Straßburger Zeit. In ihm antwortet der Dichter seinem Wormser Bekannten auf dessen Frage, ob er spielen dürfe: wenn er es für Sünde halte, solle er es nicht thun, aber er solle keine „Religionssache“ daraus machen, es nicht deshalb unterlassen, weil es im allgemeinen für Sünde gelte und ebensowenig aus diesem Grunde, unter dem Hinweis auf die allgemeingültige Moral einen andern, der gern spielt, davon abhalten. „Wer spielen will, den lassen Sie spielen, aber Sie lassen Sie's seyn.“ Damit wird der einzelne für seine Moral auf sein individuelles Gewissen verwiesen, damit ist die alte Moral, die von jedem einzelnen dieselbe Befolgung derselben Gesetze verlangte, die Philistermoral über den Haufen geworfen; es ist auch auf diesem Gebiete Freiheit gewonnen, freilich eine Freiheit, die nur besonders bevorzugte, in sich selbst sichere Naturen würdig zu gebrauchen wissen.

*) Nach Schölls Übersetzung (Briefe und Aufsätze von Goethe, Weimar 1857 S. 114): „Vorerst mag der Leib etwas zu völlig sein, um bald im Heranreifen gedrungner zu werden. Das verspricht Stärke. Denn ein Kind, das gleich in allen Gliedern ausgeformt ist, droht für seine Zukunft Magerkeit und Schwäche.“

Die Sätze der neuen Sittenlehre bergen auch Gefahren in sich, die Freiheit, die sie geben, kann eine Entschuldigung für das Laster, eine Ermutigung zum Verbrechen werden. Der junge Goethe nimmt in seine Ephemerides (S. 11, 13—14) eine Bemerkung des Quintilian auf, daß an den Menschen zuweilen die Fehler liebenswürdiger als die Tugenden seien, und eine Stelle aus Plinius' Briefen (S. 13, 21—23), in der es als Zeichen einer milden und deshalb großen Sinnesart gerühmt wird, die Laster nicht zu hassen. Hier liegt der Anfang einer Stimmung, der wir in der Poesie der nächsten Zeit solche rührenden Gestalten wie Goethes Gretchen verdanken, ferner den Typus des großen, erhabenen Verbrechers, bei Goethe eine Adelheid von Walldorf, bei Schiller einen Karl Moor, einen Fiesco — diesen Typus, von dem wir Keime schon in den „Mitschuldigen" entdeckten und der uns als ein Ausdruck der individualistisch nachsichtigen Geniemoral noch vielfach beschäftigen wird. Hier bereitet sich aber auch der Boden für solche Dichtungen wie Goethes „Stella", Lenzens „Hofmeister" und andere Erzeugnisse der Sturm- und Drangperiode, in denen die Nachsicht mit dem Laster zu dessen unberechtigter Verteidigung wird. Von hier aus erklärt sich das wüste Leben vieler Kraftgenies. Und beleuchtet nicht auch Goethes Verhalten in Sesenheim die Schwäche, die in der neuen genialen Sittenlehre unmittelbar neben der Kraft liegt? Auch sonst scheint sein Leben in Straßburg, wie das frühere in Leipzig, nicht gerade ein musterhaftes, nicht frei von übertollen Streichen und Ausschweifungen gewesen zu sein. Auf eine etwas wilde Bethätigung der Kraftgenialität weisen Urteile über ihn in gleichzeitigen Briefen anderer. Da heißt er ein Mann von Genie, aber von unerträglichem Dünkel, ein überwitziger Halbgelehrter und wahnsinniger Religionsverächter, mit einem Span zu viel oder zu wenig, kurz ein närrischer Mensch.

Den jungen Dichter kümmerten solche Urteile jetzt ebensowenig, wie einst in Leipzig. Er hatte nun eine so hohe Meinung von seinem Gefühl gewonnen, daß er jeden Ausdruck desselben für berechtigt hielt. Wir haben sein kraftvolles Selbstbewußtsein in seiner Stellung zur Religion und Moral, in der Freiheit, die er sich nahm, sich seine eigne Religion und Moral

zu schaffen, beobachtet. Erhöht ward es noch dadurch, daß er von seinen nächsten Freunden, den Lerse, Stilling, Lenz, Wagner und selbst von dem um so viel älteren Salzmann vergöttert wurde. Auch Herder stimmte, wenn er guter Laune war, in diesen Ton ein. Darauf weist das früher erwähnte Hervorbrechen von Goethes Selbstgefühl auch ihm gegenüber, darauf Herders Bekenntnis, daß er den jungen Dichter mehr als einmal unter dem Bilde Shakespeares umarmt habe, darauf endlich die Thatsache, daß Herder in seinem Shakespeareaufsatz, dessen Ideen sich in Straßburg entwickelten, seinen jungen Freund als einen aufstrebenden deutschen Shakespeare begrüßte.

Wenn wir Shakespeares Namen aussprechen, so bezeichnen wir den hauptsächlichen litterarischen Einfluß, unter dem die Entwicklung der starken Seite der Kraftgenialität bei Goethe geschah. Shakespeare tritt damit neben Ossian, der dieselbe Rolle in der Entwicklung der Empfindsamkeit spielte, als zweites litterarisches Hauptideal der Straßburger Zeit. Das Dokument seines Einflusses ist die Rede „Zum Schäkespears Tag" (DjG. II S. 38—43), die Goethe für den 14. Oktober 1771 verfaßte, für den Namenstag des Dichters, an welchem Lerse diesen zu Straßburg in einer Festrede feierte. Ob Goethe seine Rede wirklich gehalten hat, muß zweifelhaft bleiben.*)

Wieder ist es Herder, durch den Goethe das volle Verständnis für Shakespeare gewann. Wir hörten schon: in Straßburg muß der Dichter aus dem Munde des Lehrers die Ideen vernommen haben, die dieser dann in seinem Shakespeareaufsatz der Blätter von deutscher Art und Kunst 1773 veröffentlichte.**) Als Grundlage dieser Ideen sehen wir wieder das Prinzip der Individualität, hier in der Kritik zur Geltung gebracht. Wie jede Erscheinung in der Litteratur, so strebt Herder auch Shakespeare aus den eigenartigen Verhältnissen, unter denen er dichtete, und aus der individuellen Eigentümlichkeit seines Genies heraus

*) Vgl. darüber Düntzer, Zur Goetheforschung 1891 S. 393—9.

**) Drei verschiedene Fassungen des Herderschen Shakespeareaufsatzes nebst zwei kleineren Bruchstücken, von denen das letzte auch Übersetzungen aus „Macbeth", „Hamlet" und „König Lear" enthält, sind jetzt gedruckt in Suphans Herder-Ausgabe Bd. V S. 208—257.

zu erfassen, zu würdigen. Er will nicht, wie es bisher immer geschehen sei, „für oder wider ihn schreiben, ihn weder entschuldigen noch verleumden, sondern ihn erklären, fühlen, wie er ist.“ Und da findet er nun, daß all das, was die Durchschnittskritik bisher vom Standpunkt der Regeln, wie sie die aufgeklärte Vernunft ein für allemal festgestellt zu haben meinte, als kunstwidrig verurteilt hatte, daß alle die sogenannten Unregelmäßigkeiten der Shakespeareschen Dramen, insbesondere der Mangel der drei Einheiten, durch die Natur der behandelten Stoffe und der erstrebten Wirkungen bedingt und deshalb ebenso berechtigt seien, wie die sogenannte Regelmäßigkeit des griechischen Dramas. Denn dieses gestalte einfache Charaktere und Zustände, Shakespeare eine bunte Mannigfaltigkeit von Ständen, Individuen und Kulturformen, der Stoff des griechischen Dramas seien einfache mythologische Fabeln, der Shakespeares die durch die moderne Kultur gesteigerte, unendliche Mannigfaltigkeit der Menschennatur und das vielverschlungene Gewebe der modernen Geschichte. „In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es im Norden nicht sein kann. Im Norden ist's also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben.“ In gewissem Betracht: neben die Verschiedenheit stellt Herder dann die Ähnlichkeit, führt aus, daß in anderem Betracht, daß innerlich Shakespeare doch des Sophokles „Bruder“ sei. Trotz des Unterschiedes der Form, wie ihn der Unterschied des Stoffes bedingte, seien das griechische und das Shakespearesche Drama einander doch in ihrem inneren Wesen nahe verwandt, einander ebenbürtig an Kunstwert, in Lebenswahrheit, in Einheitlichkeit des Gesamteindrucks und echt tragischer Stimmung, weil für beide die ewige Natur „Stoff, Thema und Lehrmeisterin“ gewesen, weil beide die Schöpfungen wahrer dramatischer, tragischer Genies. So bildeten beide einen schroffen Gegensatz zur französischen klassischen Tragödie, „dem leblosen Nachbild, der Puppe, dem Affen des griechischen Theaters“. Ein „gleißendes klassisches Ding“, ein „regelmäßiges Gerippe von Gesprächen auf einem Gerüste, was sich

Theater nennt", schmäht Herder die Tragödie Corneilles, Racines, Voltaires, „Kunst ohne Natur", „abenteuerlich", „ekel" schilt er sie mit ihren „spanisch-Senekaschen Helden, die außer dem Theater Narren heißen würden", ihren „Schattenmenschen ohne Beständheit und Charakter, deren Einer immer eine ganze Gattung vorstellt", ihren „artigen, wohlgekleideten Herren und Dames", mit ihrer „Decenz im Leben und Sterben", ihrem „Stelzengang der Sentenzen und Außenwerke der Empfindung", ihrer „neuen Sprache der Leidenschaft, die künstlich, sehr schön und zierlich, nur davon kein Wort wahr ist". Wie anders, als diese „Sammlung schöner Verse, Sentenzen, Sentiments", Shakespeares Drama mit seinen „ganzen, individuellen Wesen", mit seiner „lebendigen Geschichte der Entstehung, Fortgangs, Ausbruchs, traurigen Endes der Leidenschaften", eine „Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur selbst". Und wenn die gelehrten Kunstrichter, anstatt die Größe in solcher Naturwahrheit zu fühlen, mit den Regeln der alten Griechen oder gar der „neuen Athenienser Europas", der Franzosen kommen und, weil der englische Dramatiker sie nicht in der Weise wie jene befolgt, nicht befolgen kann, ihm überhaupt wahre Kunst absprechen, so hält ihnen Herder in echt sturm- und drangmäßiger Geringschätzung der Kritik entgegen, daß „Genie bekanntermaßen mehr ist als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding als Zergliederer".

Wieder jedoch dürfen wir den Einfluß dieser Herderschen Sätze auf den jungen Goethe nicht überschätzen.*) Sie sind der Ausdruck einer Stimmung, die schon vor Herder in Deutschland sich regte und die sich verstärkte und verbreitete in dem Maße, als das Ansehen der steifen Gottschedschen Regel- und Verstandespoesie abnahm und die Sturm- und Drangtendenzen auf Natur und Genie lebendig wurden. Hatte noch 1737 Gottsched in der zweiten Ausgabe seiner kritischen Dichtkunst den großen Briten gar nicht genannt, so erschien schon 1741 eine Übersetzung des

*) In den entgegengesetzten Fehler verfällt Düntzer in seinem Buch „Zur Goetheforschung" S. 380 ff. Indem er da gegen die Überschätzung des Herderschen Einflusses auch in diesem Punkte, zum Teil mit Recht, polemisiert, unterschätzt er ihn und zugleich den Einfluß Shakespeares selber auf den jungen Goethe.

„Julius Cäsar" von Borck und in demselben Jahr wies einer der Bremer Beiträger, Joh. E. Schlegel, in seiner „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs" die Deutschen auf den englischen Dramatiker als einen Meister der Charakteristik hin. Die Feinheit und Kraft der Shakespeareschen Seelenmalerei pries dann 1758 Moses Mendelssohn in seiner Abhandlung „Über das Erhabene und Naive" und übersetzte zum Beweis seiner Behauptungen Stellen aus „Hamlet". Auf Mendelssohn folgte sein Freund Lessing mit dem siebzehnten Litteraturbrief (1759), die deutschen Dramatiker auffordernd, lieber bei den Engländern, vor allem bei Shakespeare als bei den Franzosen in die Lehre zu gehen und zwar nicht nur deshalb, weil das englische Schauspiel mehr als das französische dem Geschmack der Deutschen entspreche, sondern auch weil Shakespeare trotz seiner Abweichung von den „gebahnten Wegen der Alten" diesen im Wesentlichen näher komme, ein weit größerer tragischer Dichter sei, als Corneille und Racine, ein „Genie, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket". Gleichzeitig begann Shakespeares Einfluß auf die dramatische Produktion in Deutschland. Durch ihn angeregt, schrieb Chr. Fel. Weiße einen „Richard III.", dann unternahm er eine freie Bearbeitung von „Romeo und Julia", und Wieland lieferte seine Shakespeareübersetzung (1762–66). Inzwischen war Shakespeare in England, wo das richtige Verständnis für ihn schon durch die moralischen Wochenschriften und besonders durch Pope angebahnt war, zuerst als Typus eines Original- und Kraftgenies in Youngs Brief „Über Originalwerke" verkündigt, unter verächtlichem Seitenblick auf die Büchergelehrsamkeit als ein Dichter hingestellt und gefeiert worden, der seine ganze Weisheit und Kunst aus dem „Buch der Natur und dem Buch des Menschen" gezogen habe, an Schöpferkraft schon, wie später in unserm Sturm und Drang, dem Prometheus verglichen. Shakespeare, dieses Genie „aus der Hand der Natur gekommen wie Pallas aus dem Haupte des Zeus", war es, der durch seine Erscheinung den englischen Schriftsteller trieb und ermutigte, überhaupt alle Regeln „Fesseln" des Genies, „Hindernis für den Gesunden", gut nur zu „Krücken für den Lahmen" zu nennen

und jedes, auch das mittelmäßige Original über jede, auch die vortrefflichste Nachahmung zu stellen. Bereits 1760 ins Deutsche übersetzt, hat die Schrift auf das Erwachen der Shakespearebegeisterung, wie überhaupt auf die Ausbildung der Sturm- und Drangtendenzen in Deutschland den allergrößten Einfluß geübt. Bei Lessing, Mendelssohn, Hamann, dem mystischen Propheten der Originalität, und bei seinen Schülern Gerstenberg und Herder fielen die Youngschen Ideen auf einen Boden, in welchem die Keime des Geistes der deutschen Genieperiode schon lagen, die nun, durch jene Ideen befruchtet, rascher emporschossen.

Die unmittelbaren Vorläufer des Shakespearekultus der Stürmer und Dränger wurden unter den genannten Schriftstellern Lessing und Gerstenberg.

In seiner Hamburgischen Dramaturgie (1767—69) führte Lessing die Andeutungen des siebzehnten Litteraturbriefes weiter aus. Er wies nach, daß die Franzosen in ihrer klassischen Tragödie die antike nur äußerlich nachäfften, daß sie nur den unwesentlichen Forderungen des Aristoteles, nicht den wesentlichen genügten, daß das Tragische bei Corneille, Racine, Voltaire nicht der Definition entspräche, die Aristoteles von seinem Wesen lieferte. So stellte er ihnen Shakespeare gegenüber, der umgekehrt über die unwesentlichen Regeln des Aristoteles sich hinwegsetzte und im Wesentlichen, in der Tragik der Charaktere und der Handlung erreichte, was die antike Poetik verlangte, darin ebenbürtig neben Sophokles tretend. Weiter verherrlicht Lessing in Shakespeare die Wärme und Kraft der Empfindung und die Naturwahrheit, mit der er sie schildert. Verstandesmäßig kalt, frostig ist ihm Voltaires „Zayre", verglichen mit der glühenden Leidenschaft in „Romeo und Julia" und „Othello". Alles in Allem: ein „Riese" ist ihm Shakespeare und ein unvergleichliches, unnachahmliches Originalgenie: „Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!"

Der Schleswiger Gerstenberg, der seine Schriftstellerei mit anakreontischen „Tändeleien" begonnen hatte und dann unter die Klopstockschwärmer gegangen war, in ihrem Kreise zu Kopen-

hagen intim verkehrend, hält sich in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur", die er mit mehreren Freunden herausgab (1766. 67. 70)*), zum Teil noch auf dem Standpunkt der älteren Zeit, trifft aber in vielen Ansichten, die Genieperiode einleitend, mit Herder zusammen. Eine der besten kritischen Schriften der Zeit nannte dieser die Briefe in seinem ersten kritischen Wäldchen. Gerstenberg war eben gleich Herder Schüler und begeisterter Verehrer Hamanns geworden. So schätzt er denn über alles die Individualität des einzelnen Schriftstellers und des ganzen Volkes, den Originalgeist und den Nationalgeist. Aus ihm heraus sucht er die Litteraturerzeugnisse zu erklären, ihre Eigentümlichkeit zu erfassen, ein Feind aller Einseitigkeit, die blind ist für fremde Eigenart, und aller allgemeinen Urteile, die von Begriffen ausgehen, ohne Rücksicht auf die Besonderheit jedes einzelnen Falles. Natur und Genie sind Schlagworte, die in den Briefen immer wiederkehren. Die „hohen Talente der kunstlosen Natur" werden gefeiert und ihnen gegenüber die Regeln, ihr fleißiges Studium, ihre sorgfältige Beobachtung als minderwertig hingestellt. Die Gefühlspoesie, weil sie unmittelbar aus dem Herzen kommend mit der Kraft der Natur wirkt, steht Gerstenberg höher, als die Verstandesdichtung, wie er auch in der Kritik dem fühlenden Herzen, der Empfindung ein richtigeres Urteil zuschreibt, als den gelehrten Kunstrichtern. Ganz wie Herder und von diesem auch deswegen ganz besonders gerühmt, strebt er die Dichter und ihre Werke, die er beurteilt, als Ganze zu „fühlen", statt sie mit kritischem Verstand zu zergliedern. Von allen diesen echt sturm- und drangmäßigen Grundsätzen und Empfindungen, wie wir sie nicht nur von Herder, sondern zum Teil auch vom jungen Goethe her schon kennen, geleitet, sucht und entdeckt Gerstenberg wahre Poesie überall in der Weltlitteratur, nicht allein, wie es die ältere Zeit wollte, bei den Alten, wahrt neben diesen und gegen sie den neueren Dichtern ihr Recht und findet da seine Ideale in der Volksdich-

*) Jetzt abgedruckt in den Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 29/30. In der Einleitung S. VIII ff. giebt A. v. Weilen eine Fülle von Einzelheiten zur Geschichte der Entwicklung des Shakespearekultus in Deutschland. Ich mußte mich oben auf die Hauptthatsachen beschränken.

tung, besonders der englischen und skandinavischen, in Klopstock und Shakespeare. Vor allem aber ist es der letztere, den er gegen den Tadel der Kunstrichter, wenn auch nicht gegen jeden, verteidigt und aus dessen Wesen er sich seine Ansichten von Genie und wahrer Dichtkunst ableitet. Ihm sind der vierzehnte bis achtzehnte der Briefe ganz gewidmet.*) Unmittelbar an sie knüpft die erste Fassung des Herderschen Shakespeareaufsatzes an, die Form eines Sendschreibens an Gerstenberg hat sie und für die geplante Fortsetzung von dessen Litteraturbriefen war sie bestimmt, schon durch diesen äußerlichen Anschluß bekundend, wie nahe Herder sich Gerstenberg in seiner Auffassung des englischen Dramatikers fühlte. Aus dem Nationalcharakter der Engländer und aus dem Geist der Zeit Shakespeares wird manches, was in seinen Dramen dem deutschen und dem modernen Geschmack nicht zusagt, in den Gerstenbergschen Briefen erklärt, vor allem aber die Individualität des Dichters selber festgestellt und in ihrer künstlerischen Bethätigung als berechtigt erwiesen. Als Typus des „Original-Genies" erscheint Shakespeare, wie bei Young, Lessing, Herder, und als unvergleichlicher Meister naturwahrer Seelenmalerei und Charakteristik. In seinen Charakteren lebe „die mannigfaltige Natur selbst". Sie werden als Individuen mit den typischen Figuren des regelmäßigen Dramas, den „neueren Helden nach französischem Zuschnitte" verglichen. Wenn an diesen die Tiraden voll großer Empfindungen, voll überspannter Hochherzigkeit, die „über die gemeine Menschheit erhabenen Enthusiastereien", die „Pracht des Sentiments" als Unnatur gegeißelt werden, so denken wir nicht nur an Herder, sondern auch an des jungen Goethe Abneigung gegen die beliebten Tugendhelden. Tausendmal lieber als die „Delikatesse" der Franzosen ist Gerstenberg der rücksichtslose Realismus, mit dem Shakespeare auch das Häßliche, auch Ruchlosigkeit, selbst Brutalität im Benehmen und in der Ausdrucksweise seiner Personen darstellt. Sein Drama sei eben immer „die Natur selbst" und könne deshalb nicht immer die schöne Natur sein, wie die Franzosen es haben wollten; auch die

*) In seine vermischten Schriften (1815—16) aufgenommen als „Etwas über Shakespeare".

Fehler und Auswüchse der Natur nachbildend weiche es unendlich ab von „unserm heutigen französischen Geschmack". Hat Gerstenberg diese Gegenüberstellung Shakespeares und der Franzosen mit Lessing und Herder gemein, so weist er im Gegensatz zu Lessing die Vergleichung des englischen Dramatikers mit den griechischen fast ganz ab, die Parallele zwischen Shakespeare und Sophokles für „unschicklich" erklärend. Denn eine durchaus andere sei Shakespeares Hauptabsicht bei seinen Tragödien gewesen, als die der Griechen. Die Leidenschaften, Furcht und Mitleid hätten diese vor allem erregen wollen und in der tragischen Fabel die Hauptsache gesehen, Shakespeares Ziel dagegen sei einfach die naturwahre Schilderung des menschlichen Lebens gewesen und das Hauptgewicht habe er dabei auf die Charaktere gelegt. Als Charakterstücke seien fast alle seine Dramen zu nehmen und zu beurteilen, als „lebendige Bilder der sittlichen Natur", die als solche die Regeln der ganz anders gearteten griechischen Dramatik gar nicht hätten befolgen können. In seinem „Ugolino" 1768 suchte Gerstenberg dann selbst ein solches Seelengemälde zu liefern, das nun freilich nur als psychologische Dichtung Wert hat, infolge der gänzlichen Passivität des Helden ohne jeden dramatischen Nerv ist und infolge der krampfhaften Häufung des Gräßlichen keine echt tragische Wirkung erzielt. Ein dramatisches, ein tragisches Genie war Gerstenberg ebensowenig wie Herder. Gleich diesem und im Unterschied von Lessing erfaßte er deshalb in Shakespeare mehr nur die Dichtergröße überhaupt, als speziell die Größe des Dramatikers und Tragikers. Der „Ugolino" erscheint uns als praktische Bethätigung seiner Theorie, wenn wir hören, daß er einmal das Drama der Malerei vergleicht und meint, auch Szenen ohne Handlung wären darin berechtigt, sobald in ihnen nur Pathos herrsche, das heißt „Abbildung von Gesinnungen, Erregung von Leidenschaften und Empfindungen". Beim „Götz" wird sich zeigen, wie in dieser Beziehung der junge Goethe — auch er kein spezifisch dramatisches Genie — bis zu einem gewissen Grade Gerstenbergs und Herders Bahnen wandelte.

Man sieht aus diesem im Verhältnis zur Größe des Stoffes flüchtigen Abriß: Herders Ideen waren keine ganz neuen, sie lagen damals in der Luft. Seine Bedeutung in der Entwicklung

des Shakespearekultus ist die, daß er Gerstenbergs und Lessings Gedanken, wo sie im Gegensatz zu einander standen, in der Vergleichung der Shakespeareschen und der griechischen Dramatik, vermittelte und daß er sie vermöge seiner großartigen Fähigkeit, fremde Dichtungen nachzuempfinden, tiefer faßte, vermöge seiner streng geschichtlichen Betrachtungsweise auf eine festere Grundlage stellte und vermöge der Leidenschaft seiner Begeisterung überzeugender aussprach. Wesentlich Neues konnte Goethe aus seinem Munde nicht erfahren, denn Lessings Dramaturgie und sicher auch die Briefe Gerstenbergs, über dessen „aparte Principia" wir ihn ja schon in Frankfurt sich äußern hörten, waren ihm bekannt, und auch selbständig hatte er sich bereits lange vor der Bekanntschaft mit Herder, wie in seiner ganzen Entwicklung so auch in diesem Punkt der Zeitströmung folgend, in die Shakespearesche Welt vertieft.

In Leipzig schon fanden wir Goethe mit Shakespeare beschäftigt und voll Interesse für die eigenartige Erscheinung, wenn es auch eine entschiedene Übertreibung ist, was in der Shakespearerede gesagt wird, daß ihn die erste Seite, die er von dem Dichter gelesen, diesem „auf Zeitlebens eigen" gemacht habe. In Frankfurt kurz vor seiner Abreise nach Straßburg nannte er in einem Briefe neben Oeser und Wieland bereits Shakespeare seinen „echten Lehrer", und schwache Spuren von dessen Geist meinten wir in den „Mitschuldigen" zu entdecken. Der Schüler hatte sich nun aber in Straßburg rasch zur Selbständigkeit entwickelt. Der Glanz, der Shakespeares Gestalt umfloß, machte ihm nicht mehr, wie zu Anfang, Augenschmerzen. Mit offenem Auge wagte er es hineinzublicken und da sah er in Shakespeare das, was er in sich selber fühlte: die derbe, nie ermattende Kraft eines Originalgenies, einen „Kerl", wie er selbst werden wollte im Gegensatz zu den schwächlichen Philistern der Zeit. „Verzärtelte unerfahrne Menschen" nennt er diese, „von Jugend auf geschnürt und geziert", die beim Anblick Shakespeares ängstlich schreien: „Herr, er will uns fressen."*) In Shake-

*) Dieses und alle auf den nächsten Seiten folgenden Citate sind, wenn nicht ein anderer Ort angegeben ist, aus der Shakespearerede.

speares Dichtung fand der junge Kraftgeist die Menschen, wie er sie an Stelle der schwächlichen, redseligen Tugendhelden der Modelitteratur wünschte. In gleicher Tendenz wie Gerstenberg und Herder kontrastiert er die mannigfaltige, oft häßliche, aber immer naturwahre Welt Shakespeares mit der einförmig schönen, aber unwahren der französischen und französierenden Poesie, wenn er ausruft: „Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenanndten guten Geschmacks, wo sie schlaftruncken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschafften im Herzen und kein Marck in den Knochen haben, und weil sie nicht müde genug zu ruhen und doch zu faul sind um tähtig zu seyn, ihr Schatten Leben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen verschlendern und vergähnen." Das ist nicht ein rein ästhetisches, das ist zugleich ein moralisches Urteil, wie auch in Herders Shakespeareschwärmerei ästhetische und moralische Gesichtspunkte sich berührten, und blicken wir auf die besprochenen Moralideen des Straßburger Goethe zurück, so erfassen wir schon hier den engen Zusammenhang seiner Begeisterung für Shakespeare mit der Entwicklung seines eigenen Wesens zur Kraftgenialität. Völlig eins fühlte er sich in dieser mit dem großen Dichter, so sehr eins, daß er dessen Wesen nach seinem eigenen umformte und so zum Teil falsch auffaßte; alle Kritik verstummte vorläufig, es war eine Shakespeare-Andacht, ein Shakespeare-Kultus. „Wir wollten", bemerkt er in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 46) von sich und den Freunden, „bei so großem Genuß an dem Manne, der ihn uns gab, nicht forschen und mäkeln, vielmehr that es uns wohl, ihn unbedingt zu verehren." Daher auch der dithyrambische Hamann-Herdersche Stil der Shakespearerede. In dieser selbst wird er auf solche Weise erklärt: „Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Schäckespearen gedacht; geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das höchste wohin ich's habe bringen können." Auch er, wie Gerstenberg und Herder, „fühlt" seinen Shakespeare, zerlegt nicht das Ganze des gewaltigen Eindrucks mit kritischem Verstande.

Wir müssen nun aber die Shakespearerede noch näher, ins Einzelne hinein betrachten, um völlig zu begreifen, was der eng-

lische Dramatiker für Goethe auf dieser Stufe seiner Entwicklung war und wie bedeutend er auf seine weitere Entwicklung gewirkt hat.

Die Form der Shakespeareschen Dramen zunächst ward ein Ideal für Goethe. Die Eigenart seines Wesens war jetzt so erstarkt, daß sie sich in die überlieferten Formen der Aufklärungspoesie, in denen er sich bisher bewegt hatte, nicht mehr hineinzwängen ließ, daß sie, die alten Formen durchbrechend, sich neue suchen mußte, Formen, die sich den wildesten, freiesten Bewegungen der Seele anschmiegten. So griff er bald nach der Rückkehr aus Straßburg für die Lyrik unter dem Einfluß Klopstocks und Pindars energischer, als einst in Leipzig, nach den freien Rhythmen und so für das Drama nach Shakespeares Weise, den Stoff zu gestalten. Gerade die Formen, die für die Durchschnittsdichter und Durchschnittskritiker der Aufklärung nur Formlosigkeit bedeuteten, mußten dem Stürmer und Dränger am besten geeignet zum Ausdruck seiner Empfindungen erscheinen. Sie boten die Möglichkeit, die Natur walten zu lassen, wie es sie trieb, die Leidenschaften sprechen zu lassen so, wie sie im Innern tobten. Sinne und Leidenschaften hatten Hamann und Herder die Elemente der Poesie genannt, Sinne und Leidenschaften waren von je in Goethe mächtig und hatten nach langem Kampf mit der schwächlichen Unnatur der Aufklärung endlich den völligen Sieg errungen, das Bewußtsein ihrer Rechte auch in der Poesie und damit den Mut, die alten Regeln wie zu eng und dünn gewordene Gewänder von sich zu werfen und in neuer selbstverfertigter weiter und starker, klirrender und blitzender Rüstung vor das Volk zu treten. „Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäsigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerckermäsig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskrafft. Ich sprang in die freye Lufft, und fühlte erst daß ich Hände und Füsse hatte." Mit diesen Sätzen verherrlichte Goethe die Form des Shakespeareschen Dramas in der gleichen Weise wie Herder, und wie es schon Gerstenberg gethan hatte, da er sie als diejenige Form verteidigte, in der wahre Natur den künstlerischen Ausdruck gefunden habe, nicht die „sogenannte" Natur des geltenden fran-

zösischen Geschmacks, die in „goldenen Fesseln daherschreitet", sondern „die Natur selbst", die „zwangfreie Natur".

Von der Form der Shakespeareschen Dramen drangen der junge Goethe und seine Straßburger Genossen der Kraftgenialität tiefer in den Prozeß ihrer Entstehung, und die Anschauung, die sie dabei von der ganzen Art des Shakespeareschen Schaffens gewannen, mußte sie bei der Stimmung, die sie beherrschte, in einen Taumel vergötternder Begeisterung fortreißen. Natur war die Losung in diesem Kreise. Natur in verschiedenem Sinne war auch für Goethe ein Ideal schon in Leipzig und Frankfurt gewesen und ward sein höchstes Ideal, ward seine Göttin in Straßburg. Seine Erlebnisse dort, seine Ausflüge, der Umgang mit den Freunden und Herder, seine Lektüre — alles wirkte in gleichem Maße dahin. Einen Naturkultus trieb er mit seinen Freunden, wie ihn im benachbarten Frankreich Rousseau predigte. „Rousseau hatte uns wahrhaft zugesagt" bemerkt er in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 39), und die Ephemerides beweisen das eifrige Studium der Schriften des großen Naturapostels.

Wie eine gewaltige Naturkraft aber stand Shakespeare, wenn sie ihn mit den Schöpfern der konventionellen modernen Poesie verglichen, vor den Augen der jungen Genies. Man darf sich ihren Shakespearekultus nicht einfach so vorstellen, daß sie die genial unmittelbare Abschilderung der menschlichen und der außermenschlichen Natur in Shakespeares Dramen bewunderten und nun eine ähnliche kräftige Naturwahrheit in ihren eigenen Werken erstrebten. Dies, wozu der junge Goethe schon lange, auch durch Wielands Natürlichkeitsprinzip vorbereitet war, kommt erst in zweiter Linie in Betracht, ein solches Verhältnis wäre für jene Geister ein viel zu kühles, abstraktes gewesen, ein viel mehr persönliches, wärmeres hatten sie zu ihrem Shakespeare. Sie umfaßten mit ihrer Leidenschaft vor allem den Dichter selbst — „mein Freund Shakespeare" sagt Goethe — umfaßten mehr seine Persönlichkeit, als seine Werke, seine Persönlichkeit, wie sie sich dieselbe, zum Teil ihre eigene unterschiebend, vorstellten: das Kraftgenie, den Titanen, den menschenbildenden Prometheus, ausgerüstet mit der Schöpferkraft Gottes und der Natur. „Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer!" ruft Herder, ein „Sterblicher mit

Götterkraft begabt", ein „glücklicher Götterſohn", ein „Vertrauter der Gottheit", aus deſſen Geiſt die Menſchen und das Leben wie aus „der Hand des Weltſchöpfers" hervorgingen. Und ſo Goethe: „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug ſeine Menſchen nach, nur in Coloſſaliſcher Gröſſe; darinn liegts daß wir unſre Brüder verkennen; und dann belebte er ſie alle mit dem Hauch ſeines Geiſtes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtſchafft."

Man erkennt auch die Verwandtſchaft der Helden der Sturm- und Drangdramen. Was im beſondern Goethe betrifft, ſo gehören faſt alle Geſtalten, die damals und in der nächſten Zeit ſeine Phantaſie beſchäftigten, Cäſar, Mahomet, Prometheus und im Hintergrund immer der Fauſt, zum Geſchlecht der Titanen, der „koloſſaliſchen" Menſchen, und der Geiſt, den er ihnen einhauchte, ſteht nicht allein unter dem Einfluß der Dichtungen, ſondern auch der Perſönlichkeit Shakeſpeares, wie ſie Goethe ſich idealiſierte; auch aus ſeinen Helden redet Shakeſpeare ſelber. Zugleich lebt aber Goethes eigner Geiſt in jenen Helden, ſein eignes himmelſtürmendes, Welten ſchaffen wollendes Kraftgefühl. Klingt es nicht wie aus der ſpäteren Prometheus-Ode genommen, wenn er ausruft: „Ich! der ich mir alles binn, da ich alles nur durch mich kenne!"? Geiſtesverwandt, kongenial ſind ſich eben jetzt Shakeſpeare und Goethe, die Entwicklung des letzteren zum Kraftgenie war zugleich ſeine Entwicklung zum begeiſterten Jünger Shakeſpeares. Von den drei Männern, als deren Schüler er ſich noch kurz vor ſeiner Abreiſe nach Straßburg bekannt hatte, konnte ihm jetzt weder Wieland mit ſeiner tändelnden Grazie, ſeinen ſchwächlichen und ungeachtet ſeines Natürlichkeitsprinzips doch unwirklichen Menſchen und Situationen noch Oeſer mit ſeinem unbeſtimmten Idealismus mehr genügen, jetzt blieb als „echter Lehrer" nur noch Shakeſpeare mit ſeiner kräftigen, rückſichtsloſen Naturwahrheit, ſeinem kühnen Realismus. „Ich rufe Natur! Natur! nichts ſo Natur als Schäckeſpears Menſchen. Da hab ich ſie alle (die Geſchmacksphiliſter) überm Hals. Laſſt mir Lufft daß ich reden kann." „Seifenblaſen von Romanengrillen aufgetrieben" erſcheinen dem Dichter ſeine Menſchen, verglichen mit denen Shakeſpeares, aus welchen „die Natur weiſ-

sagt". Dieselbe Begeisterung für dieselbe Eigenschaft des großen Engländers, wie wenn Herder ihn als „Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen", als „Sohn der Natur" feiert und von seiner Stimmung beim Lesen der Dramen sagt: „Theater, Coulisse, Comödiant, Nachahmung ist verschwunden: ich sehe Welt, Menschen, Leidenschaften, Wahrheit!"

Blicken wir von diesem Punkte noch einmal zurück und fassen das Gesagte zusammen. Von selbst führte Goethes Entwicklung in Straßburg, wie zum Beginn der Wertherstimmung und zu Ossian, so zur Kraftgenialität im engeren Sinne und zu Shakespeare. Mitwirkten dabei allerlei Einflüsse von außen, von Männern, welche die neue Zeit vorbereiteten. Unter diesen Einflüssen war der Herders auch bei Shakespeare der stärkste, aber auch da eben nur ein mitwirkender, nicht der ursprünglich anregende. In der Form seiner Poesie, in seiner Persönlichkeit, in der Art seines Schaffens, in seiner Naturwahrheit, in allen diesen Beziehungen war Shakespeare für Goethe die Verkörperung dessen, was sich ihm durch die Entwicklung seines eignen menschlichen und künstlerischen Wesens als Ideal eines Dichters aufdrängte. Nun aber noch in einer anderen für den ganzen Sturm und Drang äußerst wichtigen Hinsicht.

Den „grösten Wandrer" nennt Goethe Shakespeare, der mit „siebenmeilen Stiefeln" durch dieses Leben schritt. Was will er damit sagen?

Wir sahen, wie schon der Knabe in Frankfurt und dann der Student in Leipzig durch mannigfaltige Erfahrungen und Bekanntschaften, die er in der Gesellschaft machte, einen tiefen Einblick in die verschiedensten Verhältnisse des Lebens und die verschiedensten Seiten der Menschennatur gewann. So ging es in Straßburg weiter. Sein Leben daselbst, in welchem „eine ausgebreitete Bekanntschafft, eine aufgeweckte muntre Gesellschafft ihm einen Tag nach dem andern vorüberjagte", ist ihm „vollkommen wie eine Schlittenfahrt, prächtig und klinglend" (DjG. I S. 244). Unter dem Bild einer „unendlichen Zerstreuung" erschien es ihm auch später, als er es in „Dichtung und Wahrheit" zu schildern hatte.*) Der Unterschied gegen früher ist nur,

*) Vgl. den Entwurf in der Weimarer G.-Ausg. I, 28 S. 360.

daß er dieses Leben jetzt mit Bewußtsein genießt, mit dem Bewußtsein davon, welchen Wert es für seine Entwicklung, insbesondere für seine Poesie hat. Er selbst deutet diesen Unterschied an, wenn er schreibt (DjG. I S. 242—43): „Der erste moralische Blick in die Welt so wenig als der erste physikalische bringt unserm Kopf und unserm Herzen eine deutliche Empfindung; man sieht, eh man weiß, daß das gesehen ist, und nur sehr lange hernach lernt man erkennen was man sieht." Ein andermal (DjG. I S. 240) sagt er, daß die Umstände, unter denen er lebte, für die Zukunft nicht wenig zu versprechen schienen, denn: „die vielen Menschen, die ich sehe, die vielen Zufälle, die mir queerüber kommen, geben mir Erfahrungen und Kenntnisse, von denen ich mir nichts habe träumen lassen." In den Ephemerides finden sich merkwürdige psychologische und soziale Thatsachen und Probleme verzeichnet, auch Anekdoten, welche die Mannigfaltigkeit des menschlichen Seelenlebens und der gesellschaftlichen Zustände, z. B. das Verhältnis der verschiedenen Stände zu einander beleuchten. Manches in solchen Aufzeichnungen ist aus der Lektüre geschöpft, manches aber entschieden aus eigner Beobachtung des Lebens, das sich damals in immer größerer Breite vor den neugierigen, scharf blickenden Augen des jungen Dichters enthüllte. Und kein Zweifel: die Eintragung des Beobachteten in sein Tagebuch geschah im Hinblick auf eine spätere poetische Thätigkeit, deren Stoff die unermeßlich reiche Welt des menschlichen Gemütes und die unerschöpfliche Vielgestaltigkeit des menschlichen Lebens sein sollte.

Menschen- und Lebenskenntnis also, für alle Stürmer und Dränger die Bedingung wahrer, gesunder Poesie, tritt hier als ein Ideal des Straßburger Goethe hervor, und wenn er in Shakespeare den größten Lebenswanderer ehrt, so bezeichnet er damit seine Dramen als eine Quelle, aus der solche Kenntnis sich schöpfen lasse, wie Herder sie die „lebendigste, vollste und belehrendste Geschichte der menschlichen Natur" nannte und mit dem Gedanken umging, aus ihnen eine Psychologie, eine „Philosophie der Menschenseelen" zu ziehen.*) Menschen aller Art enthalten die Shakespeareschen Dramen ja in der That und eine

*) Vgl. Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte II S. 462—463.

so große Fülle von Verhältnissen und Situationen des Lebens, daß sie, alle zusammengenommen, ein vollständiges, alle Möglichkeiten umspannendes Bild von ihm zu geben scheinen. Als „das kühne und leicht entworfene Bild des idealischen und animalischen Lebens" verherrlichte sie Gerstenberg, die „Menschennatur" und das „Menschenschicksal" bezeichnete Herder als ihren Stoff, und Goethe nennt Shakespeares Theater „einen schönen Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaaren Faden der Zeit vorbeywallt; er führt uns durch die ganze Welt". Damit sind wir bei dem tiefsten Grund der Shakespearebegeisterung der Stürmer und Dränger angelangt, er liegt in ihrem schon mehrfach berührten höchsten Ideal, ihrem Menschheitsideal, dem Streben nach Erforschung, Darstellung und Herstellung des Ganzen der Menschennatur. Die künstlerische Gestaltung dieses Ideals fanden sie in Shakespeares Poesie, eine gewisse Vollständigkeit in der Schilderung der Menschennatur und des Lebens war erreicht, insbesondere auch durch den beständigen Wechsel von Tragischem und Komischem, den beiden Seiten des Lebens, die auch in der Wirklichkeit immerfort miteinander abwechseln und so sein Ganzes ausmachen, und als „ganze" Menschen erschienen auch die einzelnen Charaktere bei Shakespeare gegenüber denen der französischen und der nach ihr gebildeten deutschen Dramatik, die nur Vertreter einzelner menschlicher Eigenschaften waren. Auch an diesem Punkt aber drangen die Kraftgenies von Shakespeares Poesie zu seiner Persönlichkeit durch. Der Dichter selbst, der solche ganzen Menschen geschaffen und der so in der Gesamtheit seiner Schöpfungen die Menschennatur und das Menschenleben nach allen ihren Seiten poetisch verkörpert hatte, erschien ihnen als ein ganzer Mensch, der, wie es Hamann verlangte, immer aus dem Ganzen seines Wesens heraus, mit ungeteilter Seele wirkte, und als ein Universalmensch, der alle die verschiedenen Elemente und Kräfte der Menschennatur in sich vereinigte. Zugleich Shakespeares Drama und seinen Geist hat Herder im Auge bei den Worten: „Die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag

jener Riesengott des Spinoza, Pan! Universum! heißen." „Eben dies ist es", bemerkt Gerstenberg, „was ich, wenn ich einen Kommentar über Shakespeares Genie schreiben sollte, am meisten bewundern würde, daß jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen kann, bei ihm mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt und in Ein großes Ganze zusammengewachsen sei. Er hat alles, den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske; und das Sonderbarste ist, daß niemand sagen kann, diesen hat er mehr und jenen hat er weniger." Und ebenso erscheint Shakespeare als Typus eines Universalmenschen in Goethes Rede. „Mit dem Hauch *seines* Geistes belebte er alle seine Gestalten, er redet aus allen", heißt es. Da diese Gestalten zusammengenommen das Ganze der Menschennatur verkörpern sollen, so will das doch nichts anderes sagen, als daß dieses Ganze auch in dem Dichter selbst, dem Schöpfer jener Gestalten gelegen habe. Auch das meint Goethe, wenn er ihn den „größten Wandrer" nennt.

So kommen wir immer wieder darauf zurück: Goethes Shakespearekultus hängt aufs engste mit der Ausbildung der Sturm- und Drangnatur in ihm zusammen. Er hat uns jetzt bis zu dem höchsten Ideal der ganzen Epoche geführt, dem Ideal von der Totalität der Menschennatur, zu welchem unser Dichter sich in Straßburg aufgeschwungen hat. Hörten wir ihn schon kurz vor der Abreise dorthin sich rühmen: „Wenn ich meinen Nahmen nenne, so nenne ich mich ganz", so heißt es nun in dem bereits mehrfach benutzten Entwurf eines Straßburger Briefes deutlicher: „Wenn ich was thue, so handelt der ganze Goethe."*) So erfüllte der Dichter, wie er es an seinem Shakespeare bewunderte, die eben wieder berührte Forderung Hamanns, auf die er in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 65) dessen sämtliche Ideen zurückführen möchte, daß der Mensch überall in seinem Wirken seine ganze Persönlichkeit einsetze, weil alles Vereinzelte verwerflich sei — diese Forderung, der auch Herder als Hamanns

*) Vgl. Weimarer G.-Ausg. IV S. 279.

Schüler zu genügen strebte und aus der eben das Ideal der Genieperiode von der Totalität der Menschennatur im Gegensatz zur Einseitigkeit der Aufklärung emporwuchs. Daß Goethe zu diesem Ideal wie von selbst, durch eine ganz natürliche Entwicklung gelangte, ward vorhin schon angedeutet. Aber nur die eine Seite dieser Entwicklung wurde da beleuchtet, nämlich, daß dem Dichter eine Ahnung von der Vielseitigkeit des Ganzen der Menschennatur aufging durch die reichen Erfahrungen, die er im Umgang mit andern Menschen und in Beobachtung ihrer Lebensverhältnisse machte. Damit er mit dem Streben erfüllt würde, in sich selbst jenes Ideal zu verwirklichen, in sich selbst die Totalität der Menschennatur auszubilden und aus ihr heraus zu wirken, selbst ein solcher Universalmensch wie Shakespeare zu werden, dazu war noch etwas anderes nötig, und auch das hatte sich ganz von selbst, im natürlichen Gang seiner Entwicklung ergeben. Nicht nur in andern hatte er die verschiedensten Seiten der Menschennatur kennen gelernt, auch in sich selbst. Fortwährend hatte er, wie wir gesehen, zwischen Gegensätzen geschwankt, zwischen den Forderungen des Verstandes und des Herzens, den Forderungen überlieferter Gesetze und seiner eignen originellen Natur, den Idealen einer altgewordenen und einer jungen, werdenden Kultur. Auch jetzt in Straßburg wohnten zwei Seelen in seiner Brust: weiche Empfindsamkeit und derbe Kraftgenialität. Nun aber traten ihm in dem vergötterten Herder und in dem Idealbild, das er sich von Shakespeare machte, Menschen entgegen, in denen ganz dasselbe Spiel der Gegensätze stattfand, nun drang er im Anschauen und in der Vergegenwärtigung dieser Persönlichkeiten zu der Überzeugung durch, daß das so sein müsse, daß das Ganze der Menschennatur eben Gegensätze in sich berge, daß ohne solche kein wahres, vollendetes Menschentum bestehe. Und nun machte er nicht mehr, wie bisher, wie besonders in der Frankfurter Mystik, Versuche, diese Gegensätze auszugleichen, er ließ sie nebeneinander bestehen und bald dieses bald jenes Element seines Wesens in seinen Dichtungen zu seinem Volke sprechen. Gleich in den nächsten Jahren überraschte er das Publikum mit zwei so verschiedenartigen Dichtungen wie „Götz" und „Werther". Und so ging es weiter. Fast jedes neue Werk

Goethes war eine Überraschung für das Publikum, war anders, als man es nach dem vorhergehenden erwartet hatte. Man vergleiche nur „Götz" und „Iphigenie" und „Die natürliche Tochter", „Werther" und „Wilhelm Meister", „Hermann und Dorothea" und „Achilleis". Von einer stetig fortschreitenden, stetig aufsteigenden Entwicklung kann man deshalb in Goethes Poesie nicht sprechen. Bernays sagt sehr richtig: „Goethes Werke gleichen einer Reihe von Gipfeln, jeder in gleicher Höhe aufragend, jeder von verschiedener Grundlage emporstrebend."

Auf diese Weise hat Goethe das Sturm- und Drangideal von der Totalität der menschlichen Natur noch großartiger als Shakespeare verwirklicht, in seinen Werken durch ein Neben- und Nacheinander, in seinem Wesen durch ein allumfassendes Zusammen, eine universelle Einheit. Alles, was menschlich ist, hat dieser unermeßlich weite und tiefe Geist in sich gefühlt, hat er aus sich heraus poetisch gestaltet und eben dadurch zu seinem unverlierbaren Eigentum gemacht. Als Universalmensch steht er in und doch über den Geisteskämpfen dreier Generationen, begleitet denkend, fühlend und schaffend unsere Litteratur durch ihre drei größten Epochen, den Sturm und Drang, den Klassizismus und die Romantik. Er hat sich ausgelebt, hat nichts von dem, was die Natur in ihn gelegt hatte, unausgebildet, unvollendet gelassen, und den Grund zu dieser Universalität hat er in Straßburg gelegt, als er sich all der verschiedenen Elemente und Kräfte seines Wesens voll bewußt wurde und in diesem Bewußtsein sich offen und energisch zum Hamann-Herderschen Menschheitsideal und damit zum ganzen Programm des Sturmes und Dranges bekannte.

In dieses Programm gehörte auch, wie wir wissen, das Prinzip der Erfahrung im Gegensatz zu rein begrifflicher Abstraktion und Spekulation, ein Prinzip, das zuerst in der englischen Philosophie, bei Bacon, Locke aufgekommen, von da auf die deutsche Aufklärung herübergewirkt hatte. Aber die Aufklärer hatten bald nur neue Abstraktionen an die Stelle der alten gesetzt, die Allgemeinheiten der reinen Vernunft. Zu voller Geltung gelangte das Prinzip der Erfahrung in Deutschland erst im Sturm und Drang, erst bei der Generation, die mit

festen Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit stand, in der Kunst dem Realismus huldigte, auf allen Gebieten des Lebens statt allgemeiner Sätze Berücksichtigung der Individualität forderte. Bei dieser Gesinnung mußte sie in ihrem Denken und Urteilen immer vom Einzelfall ausgehen und konnte nur vorsichtig, von Fall zu Fall, zu allgemeinen Wahrheiten aufzusteigen versuchen, das heißt eben: die erfahrungsmäßige Methode war für sie die natürliche. Sie forderte und befolgte Herder in den Untersuchungen über die Sprache, in der Ästhetik und auch in der Moral. Nichts anderes als sie war die individualisierende Kritik, die man anfing gegenüber der Poesie der verschiedenen Völker, gegenüber den einzelnen Dichtern und ihren Werken zu verlangen und zu üben. Gerstenberg begründet diese neue Art der Kritik in seinen Litteraturbriefen einmal mit dem Hinweis auf den Hochmut und die Abgeschmacktheit aller „allgemeinen Urteile über ganze Völker, die durch die geringste nähere Bekanntschaft auf einmal ihren ganzen Wert verlieren". Die nähere Bekanntschaft, die er verlangt, ist eben Erfahrung im Gegensatz zu unbegründetem, überliefertem Vorurteil. Nichts anderes als sie erstrebt er und ebenso Herder, wenn sie Shakespeare in seiner Eigenart erst „fühlen" wollen, bevor sie über ihn urteilen. Herder weist für die Shakespeareschen Dramen in der ersten Fassung seines Aufsatzes alle Klassifikationen als bloße Namen ab und fordert für „jeden Originalautor eines anderen Werkes und für jedes Originalstück desselben einen neuen Namen, mithin einen neuen Regelkanon, die doch immer nur ein Abstrahl ihres inneren Scheins sein können". Dasselbe Prinzip, das Prinzip der Erfahrung, nach welchem man sein Urteil auf eigenes Sehen und Fühlen, nicht auf fremde Autorität und auf Begriffe gründen soll, kommt in Goethes Verteidigung und Verherrlichung Shakespeares zum Ausdruck; auch nach dieser Seite bildet sie einen organischen Teil seines Straßburger Wesens, aufs engste mit dessen sämtlichen übrigen Äußerungen zusammenhängend.

Schon in einem Frankfurter Briefe begegnete uns die Bemerkung: „Ich halte die Erfahrung für die einzige ächte Wissenschaft." Wir sahen dann, wie der Dichter sich in der Ästhetik, der Religion, der Moral mehr und mehr gegen alle rein be-

grifflichen Definitionen und gegen jede Verallgemeinerung wehrte. In Straßburg fanden wir Salzmann als Vertreter des Erfahrungsprinzips, und die übrigen Tischgenossen Goethes waren zum größten Teil Mediziner. Durch sie veranlaßt hörte auch er mehr naturwissenschaftliche und medizinische, als juristische Vorlesungen. In diesen, angesichts der Methode der exakten Wissenschaften ward ihm das Prinzip der Erfahrung als das allein richtige besonders einleuchtend, die „schöne Hippokratische Verfahrungsart, wodurch sich ohne Theorie, aus einer eignen Erfahrung die Gestalten des Wissens heraufgaben" (D. u. W. III S. 7). Er verlangt jetzt die gleiche Methode für jede Art der Erkenntnis. In „Dichtung und Wahrheit" (III S. 43) berichtet er von sich und den Freunden, daß sie „aller Philosophie, besonders aber der Metaphysik herzlich gram wurden und blieben, dagegen aber aufs lebendige Wissen, Erfahren, Thun und Dichten sich nur desto lebhafter und leidenschaftlicher hinwarfen". Zeugnisse aus der Straßburger Zeit selbst erweisen auch hier die Wahrheit der späteren Darstellung. Erinnert sei noch einmal an einen bereits citierten Ausspruch: „Allgemeine Betrachtungen machen keinen gescheuter als er ist." In den Ephemerides (S. 17, 13—14) wird an einem schwedischen Schriftsteller gerühmt, daß „seine Klugheit nicht ein Kind der Spekulation, sondern des Lebens ist". Wie Goethe selbst eine solche auf Erfahrung gegründete Klugheit gewinnen will, setzt er in einer bedeutungsvollen Briefstelle auseinander (DjG. I S. 239): „Die Sachen anzusehen, so gut wir können, sie in unser Gedächtniß schreiben, aufmerksam zu seyn und keinen Tag ohne etwas zu sammeln vorbeygehen lassen; dann jenen Wissenschafften obliegen, die dem Geist eine gewisse Richte geben, Dinge zu vergleichen, jedes an seinen Plaz zu stellen, jedes Wehrt zu bestimmen (eine ächte Philosophie meyn ich und eine gründliche Mathesin) — Das ists, was wir jetzo zu thun haben." Nichts anderes enthält dieses Glaubensbekenntnis, als Herders Programm, zu welchem dieser sich gerade kurz vor seinem Zusammentreffen mit Goethe in seinem Reisejournal für die Ausführung aller seiner weitreichenden Pläne aufs energischste bekannt hatte und nach welchem er dann in Straßburg selbst unter Goethes Augen die Preisschrift über den Ursprung der

Sprache arbeitete. Es ist das Programm, für dessen Aufstellung und kräftige, vielseitige Durchführung die moderne deutsche Wissenschaft Herder aufs tiefste verpflichtet ist: exakte Beobachtung, erfahrungsmäßige Erforschung jeder Einzelerscheinung und dann Vergleichung der einzelnen, durch die man allmählich zu allgemeinen Begriffen sich erhebt. Jenes Goethesche Glaubensbekenntnis aber ist einen Monat vor Herders Ankunft in Straßburg niedergeschrieben. Gründlich vorbereitet für seine Ideen also fand er auch nach dieser Seite den Schüler, der sich im Umgang mit dem Lehrer nun auf dem Standpunkt befestigte, von welchem aus er später der Naturwissenschaft große Entdeckungen schenkte. Vorarbeiten für sie beginnen schon in Straßburg. Die Ephemerides bezeugen die Aufmerksamkeit auf Schriften über die Natur der Farben, aber in der Beschreibung eines Nordlichtes (S. 9, 3—19) auch schon eigene, selbständige Beobachtung. Ebenso begann die Pflanzen- und Tierwelt nach Bemerkungen des Tagebuches schon damals für Goethe ein Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung zu werden. Aber wichtiger war der neu gewonnene Standpunkt vorläufig für seine Kunst. Wenn Goethe die Welt ansehen will, wie sie ist, ohne Voreingenommenheit, ungehindert, unbeirrt durch überlieferte allgemeine Begriffe, so stellt er, der die Erscheinungen der Welt im Hinblick auf eine spätere poetische Thätigkeit in sich aufnahm, damit für die Dichtung den Grundsatz der Objektivität, der wirklichkeitstreuen, anschaulichen Schilderung auf.

Und zwar war es eine derbe, eine plastische Anschaulichkeit, die jetzt Goethes Ideal wurde. Dahin wirkte die Ausgestaltung, die das Prinzip der Erfahrung damals bei Herder erfuhr. Ihn beschäftigten zu Straßburg lebhaft die Ideen seines vierten kritischen Wäldchens, die er zu seiner erst später erschienenen „Plastik" ausarbeitete. Besonders wichtig darunter ward für Goethe der schon erwähnte Satz, daß die Plastik die Kunst des Gefühls, des Tastsinns, nicht des Auges sei, und die damit zusammenhängende Erhebung des Fühlens über das Sehen und Hören. „Das Gefühl", sagt Herder, „ist die solideste, profundeste, erste Hand der Seele. Das Auge ist Trug und Oberfläche" und in der Abhandlung über den Ursprung der Sprache: „Das

Sehen ist der kälteste Sinn." „Der kältste Sinn ist das Sehen" läßt Goethe in einem Romanfragment aus der Straßburger Zeit ein Mädchen schreiben, „Erkänntniß ist sein Gefühl, und drum behaupte ich, daß man das nie mit einem zärtlichen Herzen lieben kann, was allein Ansprache macht, unsern Augen zu gefallen." Fühlen, im Fühlen begreifen, nicht bloß betrachten und hören wollten Herder und Goethe und nicht minder Gerstenberg ihren Shakespeare. Auch für den Dichter lag in den Herderschen Sätzen die Aufforderung, die Gegenstände, die er darstellt, nicht nur von fern anzusehen, sondern dicht an sie heranzutreten, sie anzugreifen, zu fühlen. Kräftige, derbe Anschaulichkeit und Sinnlichkeit im Gegensatz zu den Abstraktionen, den kraft- und blutlosen Figuren der zahmen Aufklärungspoesie wurden verlangt. Dahin gestaltete sich vor allem bei Goethe das Prinzip der Erfahrung; die Tendenz auf sicherste, gewissermaßen fühlende, greifende Erkenntnis verband sich in seinem Künstlerwesen mit dem Streben nach voller, plastischer Wiedergabe des Erkannten, des Geschauten, des Gefühlten. Den Einfluß Herders in diesem Punkt bezeugt Goethe selbst in der folgenden wichtigen Briefstelle (DjG. I S. 308): „Wenn ich nun aber überall herumspaziert bin, überall nur dreingeguckt habe, nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft. Ihr habt das der Bildhauerei vindicirt, und ich finde, daß jeder Künstler, so lange seine Hände nicht plastisch arbeiten, nichts ist. Es ist alles so Blick bei Euch, sagtet Ihr mir oft. Jetzt versteh' ichs, thue die Augen zu und tappe." Das ist genau dieselbe Stimmung, die Herder im Reisejournal ausdrückt durch die Klage, er habe bisher immer nur Schatten gesehen, statt wirkliche Dinge „sich zu erfühlen". Auch hier aber brauchte der Lehrer den Schüler nur in einem bereits vorhandenen Gefühl zu bestärken, ihm nur, was in ihm lag, zum Bewußtsein zu bringen. Das Leipziger Liederbuch schon unterschied sich durch kräftigere Sinnlichkeit von der Anakreontik, und eine derbe Anschaulichkeit, eine plastische Wiedergabe des wirklichen Lebens zeichnete die „Mitschuldigen" aus. Schon am Ende der ersten Frankfurter Periode war Goethe in dem Streben nach möglichst anschaulicher Wiedergabe der Natur und in dem „Gefühl, daß sich gewisse Dinge

mit Worten nicht nachbilden lassen", vom Dichten zum Zeichnen übergegangen.*) Dasselbe Streben und dasselbe Gefühl, nur leidenschaftlicher geworden, war es, das ihn bald nach der Rückkehr von Straßburg trieb, die Versuche im Zeichnen mit größerem Ernst aufzunehmen: anschaulicher, plastischer stellt sich in der bildenden Kunst die Welt dar, als es in der Poesie möglich ist.

Nicht nur für die Gestaltung seiner Stoffe und Charaktere ward dieses Streben Goethes nach sinnlicher Kraft, nach einem derben Realismus wichtig, auch für seinen Stil.**) Wie der Bildhauer den Marmor, behandelt er von jetzt an die Sprache. Ihre Formen sind ihm nichts Starres, nichts Unbezwingliches mehr, auch hier packt er an, greift er drein, prägt der Sprache seinen Geist auf, zwingt sie in die Formen, die seine Gedanken, besonders aber seine Gefühle verlangen. In den Ephemerides (S. 12, 8—9) wird ein Ausspruch Quintilians angemerkt: Mihi non invenuste dici videtur, aliud esse Latine aliud Grammatice loqui. („Ich finde die Bemerkung nicht unfein, ein anderes sei aus lebendigem, ein anderes aus sprachgelehrtem Munde reden"***). Ein lebendiges Wesen ist für Goethe jetzt die Sprache, nicht etwas fertig Gegebenes, sondern etwas allseitig Bildungsfähiges. Ihren Geist sucht er zu erfassen und alles scheint ihm erlaubt, was nur diesem Geiste gemäß ist. Von der Sprache, wie sie durch die Grammatik festgesetzt ist, dringt er zu der natürlichen Sprache vor und nimmt das Recht in Anspruch, alle Keime, die von Natur in ihr liegen, so zu entwickeln, wie es seine Empfindung und im einzelnen Fall das Bedürfnis fordern. So zuerst in der Shakespearerede, dann in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" und in den Rezensionen für die Frankfurter Gelehrten Anzeigen, ebenso im „Götz von Berlichingen" und in den übrigen großen und kleinen Dichtungen und den herrlichen Briefen der nächsten Jahre. Machtvoll tritt da, mit revolutio-

*) Vgl. die Lesarten zu D. u. W. in Weim. G.-Ausg. I, 27 S. 384.

**) Vgl. Burdach, Über die Sprache des jungen Goethe, in den Verhandlungen der 37. (Dessauer) Versammlung deutscher Philologen, Leipzig, 1885 S. 166 ff.

***) Übersetzung von Schöll, Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Jahren 1766—1786, Weimar 1857 S. 113.

närem Ungestüm der Goethesche Genieſtil in die Erſcheinung. Immerfort greift der Dichter als ſouveräner Herr der Sprache, wie er ſich fühlt, über die Grenzen, die Grammatik und Sprachgebrauch zogen, hinaus, es iſt Sprachſchöpfung, wie ſie zuerſt die Schweizer Bodmer und Breitinger erlaubt, ja gefordert, wie ſie Klopſtock zuerſt in großem Stil getrieben hatte und wie ſie nach ihm, in Bewunderung des großen Vorgängers, vor allen Herder übte und zum Geſetz für den Originalſchriftſteller erhob. Neue Worte und Formen werden, wie von Klopſtock und Herder, ſo von Goethe jetzt geſchaffen, wo ihm das überlieferte Sprachmaterial zum Ausdruck der Empfindung oder zur Bezeichnung des Gegenſtandes nicht genügte: kühne Kompoſita wie „krausborſtig", „fünfgetürmt", „Geſtaltsverhältnis", „freudmutig", „unfühlend", „wärmumhüllen", „neugiergeſellig", „tauſendſchlangenzüngig", „ſchlangewandelnd" fallen auf, daneben Neubildungen andrer Art wie „Schönheitelei", „geehrwürdigt", ungewöhnliche Komperative und Superlative wie „tiefgebeugter", „holzgeſchnitzteſte". Neue Anwendung vorhandener Wörter und Formen, neue freie Konſtruktionen werden gewagt: einfache Verba erſcheinen an Stelle der üblichen zuſammengeſetzten, „greifen" für ergreifen, „decken" für bedecken, intranſitive, wie zögern, heulen, werden tranſitiv gebraucht oder zu tranſitiven durch die Verbindung mit Präpoſitionen und Adverbien geſtaltet. Aus der älteren Sprache, beſonders aus Hans Sachſens Dichtungen und Luthers Bibelüberſetzung, und aus den Volksmundarten nimmt Goethe Elemente, vor allem „Machtwörter" in die Schriftſprache auf. Auch das hatte Herder im Anſchluß an die Schweizer und an Klopſtock ſchon in den Fragmenten empfohlen. Überhaupt reichliche Anwendung deſſen, was der deutſchen Sprache anderen gegenüber ſpezifiſch eigen iſt, der Idiotismen, in deren Verherrlichung und Empfehlung Herder ſich beſonders eng an Hamann anſchloß. Zu ihnen gehören auch die ſtarken Eliſionen und Inverſionen, wie ſie Goethe gleichfalls jetzt in Menge ſich erlaubt. Die Inverſionen, das heißt Abweichungen von der gewöhnlichen Wortfolge zu Gunſten eines klareren und kräftigeren Ausdrucks der Gedanken und Empfindungen, nur eine der mannigfachen Freiheiten, die der Dichter in der Verbindung der Worte und Sätze

sich nimmt. Neben Freiheit wird in dieser vornehmlich Knappheit erstrebt und zuweilen auf Kosten der Deutlichkeit erreicht: gern fällt namentlich der Artikel fort, auch wo er uns unentbehrlich scheint, oder verschmilzt mit einer Präposition. Lauter Versuche und Mittel, Kraft, Leben, Sinnlichkeit in die Sprache zu bringen. Ein leidenschaftlicher Gefühlsstil wollte und sollte an die Stelle des kühlen Verstandesstils der Aufklärungslitteratur treten. Und zugleich ein streng, ein derb sachlicher Stil. Nicht allein die Gefühle des Schreibenden wollten mit aller ihnen innewohnenden Kraft einen vollkommenen, unmittelbaren Ausdruck in der Sprache finden, sondern jede auszudrückende Sache sollte durch die Worte und ihre Verbindung möglichst unmittelbar wiedergegeben werden, sollte durch die Art des Ausdrucks lebendig, wie greifbar dem Leser oder Hörer vor die Sinne treten. Einen solchen Stil mußte eine Generation verlangen, der das Stoffliche in der Poesie hoch über allem Formalen stand, die in ihrer derben Sinnesart durch das, was sie darstellte, durch Gedanken, Empfindungen, Thaten wirken wollte, nicht durch die Form, in welcher sie darstellte. Ein Gewand sollte diese sein, das sich dem Körper eng anschmiegte, alle seine Teile plastisch hervortreten lassend. Dazu gehörte nicht weniger, als zur Erreichung von Kraft und Leidenschaft des Ausdrucks, jene unbedingte Herrschaft und Gewalt über die Sprache, nach der Goethe jetzt rang; nur wenn der Schriftsteller in rücksichtsloser Bildner- und Schöpferkraft das Material und die Formen der Sprache so zu gebrauchen, zu gestalten, zu biegen, zu bereichern wußte, daß jeder Gegenstand der Darstellung den ihm völlig und den allein ihm entsprechenden Ausdruck fand, konnte jene unmittelbare, reine Wirkung des Stofflichen der Poesie, die erstrebt ward, erreicht werden. Auch dafür war den jungen Genies Herder die maßgebende Autorität. Auch die Forderung der Sachlichkeit, wie die der Kraft des Stiles liegt in dessen schon mehrfach erwähntem Satz, daß der Gedanke sich selbst den Ausdruck schaffen müsse. In höherem Grade findet ein solches Verhältnis zwischen Gedanken und Ausdruck, wie es damit verlangt ward, beim Reden als beim Schreiben statt, und so ist der Genieстil Herders wie Goethes und andrer Stürmer und Dränger mehr die Sprache

von Rednern, als von Schriftstellern. Unwillkürlich denkt man sich oft sogar die Gebärden zu den Worten hinzu, ja man muß es zuweilen thun, um zum vollen Verständnis zu gelangen. Dahin führte die neue Ansicht, daß die Sprache etwas Lebendiges sei, dahin die Abneigung gegen die unlebendige Bücherſprache. Bedeutung gewinnt es von hier aus, daß Goethe sich in den Ephemerides (S. 13, 1—2) die folgenden Worte Quintilians über den Redner notierte: Excitat, qui dicit, spiritu ipso, nec imagine et ambitu rerum, sed rebus incendit („Durch den lebendigen Hauch ergreift freie Rede die Hörer, die nicht mit dem Bild und Abriß der Sache, mit der Sache selbst hinreißt"*).

Stärker, als in irgend einem anderen Punkt, war entschieden Herders Einfluß auf Goethe bei der Ausbildung des neuen Genieſtils. Man braucht, um das zu erkennen, nur die eben entwickelten Ideen des jungen Goethe und den Niederschlag, den sie im Stil seiner nächsten Schriften und Briefe fanden, mit Herders früher besprochenen Anschauungen und Lehren über die Sprache und mit seinem Stil zu vergleichen. Vor allem mit dem Stil und den sprachlichen Betrachtungen des Reisejournals, in welchem Herder „eine Sprache des Sturms der Wahrheit und Empfindung" verlangte, und mit den Ausführungen der Straßburger Preisschrift, in welcher er unter den Augen seines jungen Freundes seine Überzeugung von der Lebendigkeit der Sprache und seine Vorliebe für Kraft und Sinnlichkeit des Ausdrucks so klar und energisch und in so großem und festem Zusammenhang, wie nie zuvor, aussprach. Auch die Ideen des Ossianaufsatzes, die Herder in Straßburg aufs lebhafteste beschäftigten, betrafen zum Teil die Sprache, der Stil des Volksliedes spielt darin eine bedeutende Rolle, in seiner jugendlichen Leidenschaftlichkeit, seiner männlichen Kraft und auch in seiner strengen Sachlichkeit für Herder ein Gegenstand der Bewunderung. Goethe selbst empfand in seinen neuen Ansichten von der Sprache und in ihrer praktischen Bethätigung seine starke Abhängigkeit von Herder, fühlte sich da mehr, denn irgendwo sonst, als dessen

*) Übersetzung von Schöll a. a. O. S. 114.

Schüler. Bei der ersten Lektüre der Fragmente in Wetzlar schreibt er dem Lehrer (DjG. I S. 309): „Daß ich Euch, von den Griechen sprechenden, meist erreichte, hat mich ergötzt, aber doch ist nichts wie eine Göttererscheinung über mich herabgestiegen, hat mein Herz und Sinn mit warmer heiliger Gegenwart durch und durch belebt, als das, wie Gedank' und Empfindung den Ausdruck bildet."

Und neben Herder waren noch andere äußere Einflüsse bei der Entwicklung des Goetheschen Geniestils wirksam. Klopstock, Goethes frühstes Dichterideal und der Schöpfer des Stiles der Leidenschaft in Deutschland, Hans Sachs, Luthers Bibel wurden schon genannt. Auf Hamann, von dem Herder seine meisten Ideen über die Sprache empfing, leitete dieser selbst seinen Schüler zurück. Aber auch die Sprache Homers, den Goethe zu Sesenheim im Urtext lesen lernte, wirkte auf die besprochenen Eigentümlichkeiten seines neuen Stils und auf seine Ansichten darüber, ferner Rousseau mit der leidenschaftlichen Sprache seiner „Neuen Heloise", Shakespeare, Ossian, das deutsche Volkslied und etwas später Pindar, Herders Liebling unter den antiken Schriftstellern neben Homer.

Dennoch muß man sich auch hier hüten, die Bedeutung der äußeren Einflüsse zu hoch anzuschlagen. Diese wirkten doch wesentlich nur auf die Einzelheiten; das Stilprinzip im ganzen läßt sich, wie es schon früher*) und eben wieder versucht ward, auch unmittelbar aus dem Wesen des Straßburger Goethe herleiten, aus der Kraft und Leidenschaft seines Empfindens, aus seinem derben Erfassen des Lebens, die auch in der Form seiner Schriften einen Ausdruck suchen mußten. Fanden wir doch auch jenes Stilprinzip in des Dichters Briefen schon seit der Leipziger Zeit wirksam und bemerkten schon in dieser eine Neigung bei ihm, einen originellen Naturstil über einen grammatisch korrekten zu erheben. In der Wetzlarer Briefstelle, wo Goethe Herders Satz vom Verhältnis zwischen Gedanken und Sprache eine Göttererscheinung, die über ihn herabgestiegen sei, nennt, deutet er durch die Ausdrucksweise selber an: auch jener Satz zeigte und

*) Vgl. S. 161—2.

gab ihm nicht etwas ganz Neues, sondern war eine Offenbarung, die ihm, was er als Ahnung, als Gefühl, als Trieb längst in sich barg, voll zum Bewußtsein brachte und bewahrheitete, so daß er nun die Kraft und den Mut gewann, es auch nach außen machtvoll zu bethätigen.

Und noch Eins ist in Betracht zu ziehen. In Goethes Vaterstadt und in den Gegenden Deutschlands, wo er, abgesehen von den drei Leipziger Jahren, seine Jugend verlebte, war die Gottschedische Schriftsprache noch nicht völlig durchgedrungen. Dialektische und altertümliche Elemente und damit sinnliche Kraft und Derbheit des Ausdrucks waren damals in der Schriftsprache des westlichen und südlichen Deutschlands noch in viel stärkerem Maße lebendig, als in der des Ostens und Nordens. Das heißt: das Deutsch, das die Schriftsteller in Goethes engerer Heimat schrieben, ähnelte in vielen Zügen der Sprache, welche die Schweizer, Klopstock, Hamann, Herder für die ganze deutsche Poesie verlangten. Ein Moment, welches wesentlich dazu mitwirkte, daß Goethe und mit ihm andere Dichter der mittelrheinischen Gegenden wie Klinger, Wagner, der Maler Müller den neuen Anschauungen und Lehren über die Sprache, aus denen der Sturm- und Drangstil erwuchs, so rasches und volles Verständnis entgegenbrachten und sie in ihrer Schriftstellerei so treu befolgten und so leidenschaftlich zur Geltung brachten. Noch mehr, als bisher, in den Zusammenhang der ganzen Bewegung des Sturmes und Dranges rückt, von diesem Gesichtspunkt betrachtet, die Entwicklung des Geniestils: ein Kampf der Dialekte um ihr Recht, ihre Existenz war sie, ein Rückschlag gegen die Ausbreitung des Gottschedischen Schriftdeutsch; auch die Entwicklung der Sprache des Sturmes und Dranges also eine Auflehnung des Individualismus gegen verallgemeinernde und nivellierende Tendenzen, wie sie aus dem Hauptgebiet der deutschen Aufklärung, dem Norden vordrangen, im letzten Grund eine Revolution der Natur gegen die Kultur und als solche sowohl berechtigt als unberechtigt, sowohl Gutes wie Schlechtes wirkend.

Ausgehend vom Prinzip der Erfahrung haben wir die Entwicklung der Goetheschen Poesie zu sinnlicher Kraft und derbem Leben in Gehalt und Form beobachtet. Inwiefern sie eine selb-

ständige war und eine natürliche, eine notwendige Fortsetzung der früheren Entwicklung, nur ein Aufgehen der Keime, die längst in dem Dichter lagen, das scheint mir die sonst hier ganz besonders treffliche Darstellung der Studien zur Goethe-Philologie (S. 81 ff.) nicht genug hervorzuheben. Auch hier sind mir zu einseitig die äußeren Einflüsse in Betracht gezogen, ist mir nicht scharf genug unterschieden, was diese Neues brachten und was aus Goethes Wesen heraus ihnen entgegenkam. Kurz, die Originalität der Entwicklung des Dichters scheint mir hier wieder verdunkelt. Anlaß zu Mißverständnissen könnte auch die Bemerkung der Studien geben, Goethe sei erst zu Straßburg aus einem Dilettanten ein Virtuose in der Dichtkunst geworden, er habe erst jetzt angefangen Wert auf die Technik des Dichtens zu legen, weil ihm erst durch Herder und Pindar der Begriff der Meisterschaft aufgegangen sei. Das ist richtig, wenn man unter einem Virtuosen, einem Meister einen Künstler versteht, der die Mittel seiner Kunst vollkommen und genial beherrscht. Aber in den Studien wird die neue Dichtweise Goethes als eine bewußte der früheren als einer mehr unbewußten gegenübergestellt und dann insbesondere behauptet, Goethe habe erst in Straßburg die „technische Arbeit des Feilens und Verbesserns" gelernt. Diese Ansicht kann vor den Thatsachen nicht bestehen. Wohl stimmt Goethe in den Ephemerides (S. 18, 9—17) einem Engländer zu, der von dem jungen Künstler „Correction" verlangt, und ebenso (S. 13, 9—11) der Bemerkung Quintilians, daß bei jeder schriftstellerischen Leistung wiederholte Prüfung und Überarbeitung des ersten Entwurfs notwendig sei. Aber die neu veröffentlichten Leipziger Briefe beweisen es jetzt schlagend: das war kein neuer Standpunkt für Goethe, schon immer hatte er unermüdlich an seinen Dichtungen und zwar besonders an ihrer Sprache gefeilt und gebessert. Und weiter behaupte ich: seine Kunstübung *vor* der Straßburger Epoche war eine durchaus bewußte, das beweist ja schon der mannigfache Widerspruch, den wir bisher zwischen seinen Dichtungen und seinem innersten Wesen gefunden haben. In Straßburg erst und besonders nach der Rückkehr von dort gestattete er dem unbewußten Genie Mitwirkung wie an der Gestaltung seiner Stoffe so am Ausdruck seiner

Empfindungen, seit der Straßburger Zeit erst läßt er sich fortreißen von seinem Gefühl, weil er erst jetzt es als ein berechtigtes empfindet und anerkennt. Vergleichen wir ein Gedicht wie „Wanderers Sturmlied" mit dem Leipziger Liederbuch, den „Götz" mit der „Laune des Verliebten" und den „Mitschuldigen" und dann urteilen wir, wo im Stil bewußte Technik und wo naturgewaltiger, halb unbewußter Ausdruck des zwingenden Sturmes und Dranges ist. —

Völlig klar liegt schon an diesem Punkt unserer Betrachtungen, wenn wir alle besprochenen Einzelheiten zusammenfassen, die Vollendung der Sturm- und Drangnatur, in der für Goethe die Bedeutung seines Aufenthaltes zu Straßburg ruht. Alle Haupttendenzen des ganzen Sturmes und Dranges fanden sich nun in dem Dichter mächtig: Empfindung im Gegensatz zum Verstand, selbstbewußte, übermütige Kraft im Gegensatz zu ängstlicher, anlehnungsbedürftiger Schwäche, Originalität im Gegensatz zum Durchschnitt, Erfahrung im Gegensatz zu toter Büchergelehrsamkeit, Natur im Gegensatz zu Verkünstelung und Unwahrheit, endlich ganzes und freies Menschentum im Gegensatz zum einseitigen und beschränkten Philisterwesen. Mit der Ausbildung aller dieser Tendenzen war revolutionäre Auflehnung gegen den Zustand der Gesellschaft, der Wissenschaft und der Kunst gegeben. Wenn man nun bedenkt, welche Stelle diese Revolution des Sturmes und Dranges in der ganzen Entwicklung unserer Kultur einnimmt und welche Stelle innerhalb des Sturmes und Dranges wieder der junge Goethe, wie er, hoch alle andern Geister der Zeit überragend, auf sie bestimmend eingewirkt hat, so darf man sagen: mit seiner Straßburger Periode beginnt eine neue Epoche der deutschen Kultur. Denn nicht nur für Goethes Sturm- und Drangdichtung, auch für alles, was er später geschaffen hat und geworden ist, liegt hier der Keim, für den ganzen Universalmenschen Goethe, der so viel zur Entwicklung des modernen geistigen Lebens in Deutschland beigetragen hat, der einflußreichste und der glänzendste Vertreter der ästhetischen Periode unserer Kultur.

Neben dem Besprochenen werden als wichtige Errungenschaft der Straßburger Zeit immer das Interesse für das Volks-

lied und die deutsch-nationale Tendenz hingestellt. Organisch gliedern auch sie in das Ganze sich ein und sind nur als zwei einzelne Züge des großen Gesamtbildes zu betrachten.

Unter den Volksliedern,*) für die in Straßburg Goethes lebhaftes Interesse erwachte, stand das deutsche in erster Linie und ist am wichtigsten für seine und für die ganze neuere deutsche Poesie geworden. Wie im Sturm und Drang überhaupt, so hängt bei unserem Dichter die Liebe zum deutschen Volkslied aufs engste mit der Begeisterung für unverfälschte Natur, für die Natur außer und in dem Menschen zusammen. Von früh auf war diese bei ihm zu beobachten: in seinem Anschluß an Gellerts und Wielands Natürlichkeitsprinzip, in seinem Verlangen von Naturwahrheit in der Kunst, in seiner Bevorzugung der niederländischen Maler in der Dresdener Galerie, in seinem Eifern gegen die Unnatur der Gesellschaft, besonders gegen das gekünstelte Wesen und Benehmen der jungen Mädchen und die überspannte Tugendseligkeit, in seinen Liebesverhältnissen mit Mädchen niederen Standes. Personen niederen Standes, Leute aus dem Volke sind Werthers liebster Umgang, und auch später noch erfrischte sich Goethe gern im Verkehr mit solchen, flüchtete zu ihnen aus der Hofluft, in der er gewöhnlich lebte, und bewunderte die Wahrheit und den natürlichen Adel der Gefühle in dieser „Klasse, die wir die niedere nennen, die aber gewiß vor Gott die höchste ist". Sie meint auch Herder im Ossianaufsatz mit dem „großen ehrwürdigen Teil des Publikums, der Volk heißt", und bekennt, indem er sie den Gelehrten gegenüberstellt, seine Vorliebe für sie, für „unverdorbene Kinder, Frauenzimmer, Leute von gutem Naturverstande, mehr durch Thätigkeit, als Spekulation gebildet". Nun sind es aber hauptsächlich die Empfindungen und die Schicksale solcher Leute, die das deutsche Volkslied ausdrückt und besingt, und deshalb hatte es sich auch bei ihnen lebendig erhalten, während es von den höheren und gebildeten Ständen verachtet wurde. Nicht minder erklärt Goethes Verhältnis zur außermenschlichen Natur seine Begeisterung für

*) Vgl. Biedermann, Goethe-Forschungen, Neue Folge 1886 S. 303 ff. (Goethe und das Volkslied); Waldberg, Goethe und das Volkslied, Berlin 1889.

das Volkslied. Seine ganze Entwicklung ist ja ein allmähliches Einswerden mit der Natur, ein allmähliches Durchdringen zu der Überzeugung, daß derselbe Geist in der ganzen Schöpfung walte, in der Natur derselbe, wie in seinem eignen künstlerischen Schaffen, daß es eine tote Natur nicht gebe, daß überall Leben, ein ähnliches Leben wie im Menschen sei. Diese Auffassung der Natur ward später bei Goethe ein Ergebnis tiefen Studiums, aber schon vor der Straßburger Zeit zeigte sie sich bei ihm als poetische Stimmung, als Empfindung, als naives Gefühl, und als solches herrscht sie auch im Volkslied, namentlich im deutschen. Mystische Beziehungen walten da zwischen dem Leben des Menschen und dem Leben der Natur. Insofern war vor allem Goethes mystische Naturbetrachtung in der zweiten Frankfurter Periode, die Belebung der Natur, die sie bedeutete, eine wichtige Vorbereitung seines Interesses für das Volkslied.

In der Straßburger Zeit nun wirkte vieles zusammen, die eben erwähnten Neigungen und Stimmungen Goethes zu verstärken und sie in der Begeisterung für das Volkslied, namentlich für das deutsche Volkslied, einen Ausdruck finden zu lassen. Da ward ihm das Leben in der Natur und die geheimnisvolle Beziehung zwischen ihm und dem Leben des Menschen, wie sie zur poetischen Welt des Volksliedes gehört, auch von seiten der Wissenschaft näher gerückt. Die Lektüre naturwissenschaftlicher Schriften bezeugen die Ephemerides. Allein über Elektrizität sind darin nicht weniger als neun Werke verzeichnet, und gerade die Entdeckungen auf diesem Gebiet mußten die mystische Naturbetrachtung befördern, weil sie eine Kraft in der Natur enthüllten, die der menschlichen Lebenskraft ähnlich schien. Im Zusammenhang mit dahin gerichteten Grübeleien, nicht nur der Kuriosität halber geschah es wohl auch, daß Goethe in sein Tagebuch (S. 11, 35—12, 7) eine Stelle aus dem französischen Geschichtsschreiber de Thou eintrug, in der erzählt wird, wie König Heinrich III. durch Frostwetter immer sehr reizbar, fast wütend gestimmt worden sei. Bei Goethe selbst können wir eine enge Abhängigkeit seiner Stimmung von der Witterung beobachten, ebenso wie später bei den deutschen Romantikern, auf die seine Anschauung von der Natur und auch vom Volkslied

überging. Und zur Lektüre trat in Straßburg, die poetische Begeisterung für Natur erhöhend und vertiefend, eigene Beobachtung und persönliches Erlebnis, wie früher schon angedeutet wurde. In Sesenheim und auf seinen Ritten durch das Elsaß enthüllte dem Dichter die Natur mehr, als bisher, ihr geheimnisvolles Leben, das Häufigerwerden der poetischen Naturschilderung in seinen Briefen und Liedern und ihr früher geschilderter Charakter legen Zeugnis davon ab. In Sesenheim und bei jenen Ritten hatte er auch reiche Gelegenheit, mit Leuten aus dem Volke zu verkehren, und da hörte er auch, wie er selbst sagt, Volkslieder „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens" (DjG. I S. 297). In seiner Friederike sah und liebte er ein Mädchen so recht wie sie in den Volksliedern leben, naiv anmutig, wechselnd zwischen Fröhlichkeit und Melancholie; in der Leidenschaft zu ihr erfuhr er an sich selbst solche Empfindungen, wie sie die Volkslieder singen, schwankend zwischen Freude und Leid, himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt. Und wieder war die Geliebte aus niedrigerem Stande, als er selbst, und gerade solche Verhältnisse sind ein Hauptthema des deutschen Volksliedes. Daß dieses und Friederikens Gestalt eine innige Verbindung in des Dichters Phantasie eingingen, kann jedenfalls keinem Zweifel unterliegen, das „Heideröslein" hat in dieser Beziehung symbolische Bedeutung: das alte Volkslied ward auf dem Wege durch Goethes Phantasie zum schönsten der Friederikenlieder. Auch haben wir ja gesehen, daß in diesen überhaupt, in ihrer innigen Naturpoesie und dramatischen Lebendigkeit die Goethesche Lyrik zuerst einen volksliedmäßigen Ton anschlug.

Tief in Goethes Wesen und Entwicklung also liegt es begründet, daß das deutsche Volkslied ihn in Straßburg so lebhaft zu interessieren und so kräftig auf ihn zu wirken begann, und neben der deutschen zugleich die Volkspoesie anderer Nationen. Auch hier war Herder mit seinen revolutionär leidenschaftlichen Ideen über Volkspoesie, die wir schon kennen lernten, nicht erster Anreger für Goethe, sondern wirkte nur verstärkend, vertiefend, klärend auf eine Stimmung, die mit der Vollendung der Sturm- und Drangnatur in unserem Dichter sich von selbst ergab. Und auch hier, wie bei Shakespeare, war Herders Einfluß nicht der

einzige, der von außen hinzukam. Wir kennen die Begeisterung für Volks- oder Naturpoesie auch schon als einen charakteristischen und bedeutungsvollen Zug in der Sturm- und Drangstimmung überhaupt. Wie die Begeisterung für Shakespeare, zugleich mit den Sturm- und Drangtendenzen entsprang und erstarkte sie in Deutschland. Schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurden Stimmen laut mit der Forderung, vorurteilslos in das Wesen der wieder entdeckten Volkspoesie einzudringen und ihr, wie den Dramen Shakespeares, gegen die Einseitigkeit des herrschenden Geschmacks zu ihrem Recht zu verhelfen. Englische Schriften besonders wirkten hier aufklärend und anregend, vor allen Lowths Buch „De sacra poesi Hebraeorum" 1753, Blackwells „Untersuchungen über das Leben und die Schriften Homers" 1735, Woods „Versuch über das Originalgenie des Homer" 1769. Schon mehr als zwanzig Jahre vor Herders Auftreten hatte Hagedorn altenglische Balladen neben den beliebtesten Gesängen der Franzosen unvergleichliche Dichtungen genannt und hingewiesen auch auf Volkslieder der Lappländer, Amerikaner, Skandinavier, Polen, Kosaken. In den Litteraturbriefen hatte Lessing zwei litauische Dainos mitgeteilt zum Beweise dafür, daß „unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden", in der letzteren Bemerkung schon lebhaft an Hamann und Herder gemahnend. Hamann selbst hatte in seinen „Kreuzzügen des Philologen" (1762) mit den Worten: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts" den Satz ausgesprochen, welcher Volkspoesie an den Anfang der Entwicklung jeder Nation stellte und sie adelte in den Augen der Rousseauisch gestimmten Generation, der die Versenkung in sie nun wie eine Rückkehr zum gefeierten Naturzustand erscheinen konnte. Durch die Übersetzung von Mallets Geschichte Dänemarks (1766) waren die Edda und andere skandinavische Gedichte in Deutschland bekannt geworden. Gerstenberg hatte danach sein „Gedicht eines Skalden" (1766) verfaßt und Klopstock in seiner Poesie die antike Mythologie durch die altnordische ersetzt und ein deutscher Barde werden wollen. Ossian wirkte neben den Skalden auf diese Richtung Klopstocks. Ossian, die Skalden und andere Volkspoesie lieferten dann auch reichlichen Stoff für Gerstenbergs „Briefe

über Merkwürdigkeiten der Litteratur." Da werden Percys „Reliques" für würdig befunden, „den schönsten Überbleibseln des griechischen Altertums an die Seite gesetzt zu werden". Da wird hingewiesen auf die Bedeutung, die eine nähere Kenntnis der nordischen Volksdichtung für die „Aufklärung der alten Litteratur und die Geschichte des menschlichen Geistes" haben würde. Ganz Herdersch klingt das und ebenso, wenn Gerstenberg gegen die hochmütige Verachtung der Naturvölker und ihrer Poesie seitens „unsrer Schulgelehrten und modischen Herren" eifert und eine vorurteilslose, das heißt eine individualisierende Betrachtung jener verlangt, eine wahrhaft philosophische Betrachtung und Würdigung, wie Rousseau sie lehre.

Dem jungen Goethe nun war Klopstocks bardische Poesie sicherlich und wohl auch Gerstenbergs Skaldenlied und Ansicht von der Volksdichtung schon vor der Übersiedelung nach Straßburg bekannt. Auch von Ossian spricht er bereits im Februar 1769 so, als hätte er ihn aufmerksam gelesen (DjG. I S. 52). Daß dieser und ebenso Homer in Straßburg ihn lebhaft beschäftigten, ward schon erwähnt. Wir sehen heute freilich weder in Homer noch in Ossian, wie ihn Macpherson gestaltet hatte, einen Naturdichter. Aber eine scharfe Grenze läßt sich überhaupt zwischen Natur- und Kunstpoesie nicht ziehen, und jedenfalls mußten jene Dichter im Vergleich zu der klassischen Poesie der Franzosen, die damals der Mehrzahl der Deutschen noch mustergültig war, und zu dem, was Deutschland selbst seit der Reformationszeit an Litteratur erzeugt hatte, dem jungen Goethe als naturwüchsige Genies, ihre Werke als volkstümliche Poesie erscheinen und mußten ihm das Verständnis des eigentlichen Volksliedes erleichtern. Dieses lernte er nun während des Aufenthaltes in Straßburg nicht nur bei seinem Verkehr mit der Landbevölkerung, sondern auch aus Percys Sammlung altenglischer Balladen kennen. Die Ephemerides geben ferner den Titel einer Sammlung altschottischer Gedichte (S. 26, 3—4), und noch andere der Schriften sind in ihnen angemerkt, aus denen jene Zeit ihre Kenntnis und ihre Ansicht vom Wesen der Volkspoesie schöpfte. Unter ihnen als die wichtigsten Blackwells Untersuchungen über Homer (S. 23, 11) und unter den „Büchern zur

Skaldiſchen Litteratur" (S. 23, 20—7) eine Ausgabe der Edda und Mallets Geſchichte Dänemarks. Zweifellos war es Herder, der den jungen Goethe ſowohl in die genannten volkstümlichen Dichtungen ſelbſt als auch in die Schriften über ſie und in die Verſuche ihnen nachzudichten tiefer einweihte. In Herder führte ihm das Schickſal zu Straßburg den gewaltigſten Vertreter, wie der Shakeſpearebegeiſterung, ſo der neuen Ideen über die Volkslieder an die Seite und zwar, wie wir ſchon hörten, gerade in dem Zeitpunkt, als in dieſem die Gedanken ſeines Oſſianaufſatzes reiften, der nun zuſammenfaßte, vertiefte und leidenſchaftlicher ausſprach, was bis dahin über Volkspoeſie geſchrieben war.

Zum Hauptthema wurden in Herders Oſſianaufſatz*) die Ideen über die „wilden" Völker und ihre Poeſie, die ſchon in der Preisſchrift über den Urſprung der Sprache das eigentliche Thema ſo üppig umrankten. Die Abhandlung geſtaltet ſich zu einer Ehrenrettung des „Wilden". Dieſes ſelbe Wort, durch das die Profeſſoren auf ihren Kathedern, die „lahmen Kunſtrichter, die ſo gut Silben zählen und ſkandieren", die „eklen Herren unſrer Zeit" ihre Verachtung aller Naturvölker und Naturpoeſie ausdrückten, ward bei Herder zu einem Ruhmestitel, gleichbedeutend mit „lebendig und freiwirkend". Von neuem hält er dem Philoſophen, „dem ſeine Scene die einzige iſt", ſein Individualitätsprinzip entgegen, welches vom Kritiker verlangt, daß er ſich in die Eigenart anderer Zeiten und Menſchen verſetze, und beruft ſich jetzt dafür, wie Gerſtenberg in dem gleichen Falle, auf Rouſſeau. In Gerſtenberg hatte er auch auf dieſem Gebiet den Geſinnungsgenoſſen zu verehren. Ihm allein traut er die Biegſamkeit zu, den Ton fremder Volkslieder in der Überſetzung zu treffen, und für ſeine „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur" war auch der Oſſianaufſatz urſprünglich beſtimmt. Wie viel tiefer dringt nun aber dieſer in das Weſen der Volkslieder, als jene Briefe, wie viel größer iſt das verarbeitete Ma-

*) Auch von dem erhaltenen Stück der erſten Faſſung des Oſſianaufſatzes iſt jetzt das Beachtenswerte im V. Bande der Suphanſchen Herder-Ausgabe in den kritiſchen Noten mitgeteilt.

terial, wie viel weiter der Gesichtskreis, wie viel besser durch historische Betrachtung begründet sind die Behauptungen und wie viel leidenschaftlicher werden die Volkslieder gefeiert, wie viel leidenschaftlicher freilich damit auch die der Kunstdichtung eigenen Vorzüge verkannt. Von zwei Gesichtspunkten besonders betrachtet ist das Volkslied jetzt für Herder die schönste Blüte der Poesie. Den großen Vertreter des Prinzipes der Individualität fesselte es als der unmittelbare, naturgetreue Ausdruck der Eigenart eines Volkes und einer Zeit. Und der gewaltige Kämpfer gegen alle Unnatur, alle Schwäche, alle verstandesmäßige Nüchternheit, alles Philistertum in der Poesie war hingerissen von der naturwüchsigen Kraft, dem machtvollen Rhythmus, den „starkgesagten Worten", von der sinnenfälligen Sachlichkeit, dem Bilderreichtum, von der leidenschaftlichen Gefühlsinnigkeit, von der freien, oft sprunghaften Bewegung, der kühnen Dramatik des Volksliedes — Eigenschaften, die Herder nun noch fester, als in der Preisschrift über die Sprache, an die Art der Entstehung dieser alten Poesie knüpfte. Eine unmittelbare Wiedergabe dessen war sie ihm, was die Dichter „sahen und fühlten", entstanden in „lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen", wie sie besungen wurden, unmittelbar aus dem erregten Innern der Dichter, aus dem Ganzen ihres Wesens hervorgebrochen, gestaltet allein nach den Regeln der Natur und des Genies. Aber „die Kunst kam und löschte die Natur aus". Die neueren Dichter „denken und grübeln", schaffen nur mit einem Teil ihres Wesens, „erkünsteln Leidenschaften, die sie nicht haben, ahmen Seelenkräfte nach, die sie nicht besitzen", wählen willkürlich das Thema und die Art seiner Behandlung, geleitet und gefesselt durch die mühsam ausgeklügelten, langher überlieferten Regeln der Kunst. „Schwächungen des Geistes" schilt Herder diese und alle Abstraktionen, „Schattenbegriffe, Halbideen", welche die fortschreitende „sogenannte" Kultur gebracht hat, und preist die „selige Unwissenheit" der Naturmenschen über alle diese Dinge. Mag er sich dagegen verwahren, daß er „unsere sittlichen und gesitteten Vorzüge" verachte, hier, wo er allein die Poesie im Auge hat, erscheint er doch als echt Rousseauscher Kulturfeind. In

Fauststimmung spöttelt er über die „Metaphysik und Dogmatiken und Akten", in denen man es jetzt so herrlich weit gebracht, und sieht als das Ergebnis der Kultur überall „Falschheit, Schwäche und Künstelei". Über die Dichtkunst aber lautet das Endurteil: sie, „die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewissefte, lahmste, wankendste: die Gedichte sein oft korrigierte Knaben- und Schulexerzitien".

So tritt die Eigentümlichkeit Herders, daß er, wo er historisch betrachtete nnd kritisierte, immer zugleich den Blick auf die Gegenwart gerichtet hielt und anregen wollte zu schöpferischer Thätigkeit, auch im Ossianaufsatz hervor. Anknüpfend an die alten Lieder spricht er das Verdammungsurteil über die Durchschnittsdichtung seiner Zeit und stellt das Programm einer neuen kraftvollen, freien, genialen Poesie auf, einer Poesie in „männlichem, starkem, festem, deutschem Ton". Und hatte er die Hoffnung auf das Erblühen einer solchen schon immer an das Bekanntwerden der alten Volkslieder geknüpft, so schließt er nun den Ossianaufsatz mit der dringenden Aufforderung an die verkünstelte, in Fesseln schmachtende deutsche Dichtung, im wiederaufgedeckten Quell der Naturpoesie sich frei und gesund und jung zu baden. Lauten Wiederhall fand dieser Aufruf in den Herzen der damals jungen Dichtergeneration, und Goethe, an den er in den Unterhaltungen mit Herder schon zu Straßburg erging, war der erste, der in seinen Liedern und im „Götz von Berlichingen" das Programm des Ossianaufsatzes auszuführen versuchte. Bei seinem Wesen, wie es sich damals entwickelte, bei seiner wachsenden Begeisterung für Freiheit und Natur, für kraftvolle Individualität und für ein Wirken des Menschen mit sämtlichen, ungeteilten Kräften mußten ihn dieselben Eigenschaften der Volkslieder, die im Ossianaufsatz gefeiert werden, unwiderstehlich anziehen, war er zur Würdigung ihrer eigentümlichen Schönheiten in gleich hohem Grade wie sein Lehrer gestimmt. Gern ließ er sich deshalb von dem Eifer, mit dem Herder auf diesem Gebiet der Litteratur damals forschte und sammelte, mit fortreißen und sich auf die „Jagd" nach Volksliedern schicken. Eine Ausbeute solcher Jagd sandte er aus Frankfurt an Herder, zwölf

Lieder,*) von denen dieser mehrere in die Sammlung, welche er damals vorbereitete, aufnahm und deren Einfluß, wie den der volkstümlichen Poesie überhaupt, wir in Goethes Dichtungen der nächsten Zeit spüren. In dem Briefe, der die Sendung der Volkslieder an Herder begleitete (DjG. I S. 297), heißt es: „Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Werthes zu sagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen; alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen." Unter den Mädchen haben wir wohl hauptsächlich Friederike zu verstehen, die nach der Erzählung in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 202) dem Geliebten ihre „Elsaßer- und Schweizerliedchen" sang und die uns auch schon in anderer Weise zu Goethes Begeisterung für das Volkslied in Beziehung trat. Mit den Worten aber, er habe die Lieder als einen Schatz an seinem Herzen getragen, deutet der Dichter selbst an, daß seine Begeisterung für sie aufs engste mit allen übrigen Empfindungen, die ihn in Straßburg erfüllten, zusammenhing, ein organischer Teil seines Straßburger Wesens war, wie sein Shakespearekultus. Auch zwischen diesem im besondern und seiner Begeisterung für das Volkslied besteht eine Verbindung. Die Ähnlichkeit der angeführten Äußerungen Herders über Shakespeare und über Volks- oder Naturpoesie drängt sich auf. Naturdichter war für ihn, den jungen Goethe und ihre Gesinnungsgenossen auch Shakespeare, weil er mit schöpferischem Genie sich über die Kunstregeln hinwegsetzte. Die Art seines Schaffens stellten sie sich ähnlich dem Prozeß der Entstehung des Volksliedes vor. Beide, Shakespeares Poesie und die des Volksliedes, rückten ihnen zusammen unter dem Begriff individueller Kunst, in der menschliche und nationale Eigenart unmittelbar und kraftvoll und ganz sich ausprägt. Freilich dramatische Dichtung die eine, die andere lyrische. Aber doch das Volkslied auch voll dramatischen Lebens und gerade dadurch, wie wir sahen, besonders anziehend für die handlungsfreudige Generation des Sturmes

*) Gedruckt in „Aus Herders Nachlaß" I S. 153—76, neun von ihnen auch nach einer Handschrift Goethes in demselben 14. Heft von Seufferts Litteraturdenkmalen, welches die Ephemerides enthält.

und Dranges, und anderseits Shakespeares Dramatik reich durchsetzt mit Lyrik und diese Lyrik der des Volksliedes verwandt, vor allem in der häufigen Parallelisierung der Stimmung des Menschen und der Stimmung der Natur, zwischen denen geheimnisvolle Beziehungen walten. So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, Liebes- und Naturpoesie in „Romeo und Julia" unlöslich verbunden, so in „Macbeth", in „König Lear" furchtbare Thaten der Menschen von einem Aufruhr der Elemente in der Natur begleitet. Es läßt sich in Herders Schriften und Briefen beobachten, wie vor allem das Lyrische und zwar das volkstümlich Lyrische in Shakespeares Dramen es war, was sein Interesse und seine Begeisterung für sie weckte und wach hielt, und wir haben gesehen, daß das spezifisch Dramatische der Shakespeareschen Poesie in Herders wie auch in Gerstenbergs Würdigung nie zu seinem vollen Rechte kam. Auch wirkliche alte Volkslieder hatte Shakespeare seinen Schauspielen eingefügt: ein äußeres Zeugnis für die Verwandtschaft seiner Dramatik mit der lyrischen Volkspoesie; und Herders Empfindung dieser Verwandtschaft, die Verbindung, die Shakespeare und das Volkslied in seiner Seele eingegangen waren, bethätigte sich äußerlich dadurch, daß er mehrere jener alten Lieder in seine Volksliedersammlung von 1778, ja in die nicht veröffentlichte von 1774 auch andere Stücke aus Shakespeares Dramen, Monologe und Dialoge, aufnahm. In echt volkstümlichem Geschmack sind oft auch die Späße und Witze der komischen Personen bei Shakespeare gehalten, die „quibbles", und gerade an ihnen hatten Goethe und seine Straßburger Genossen die größte Freude und wetteiferten, sie zu übersetzen und nachzubilden (D. und W. III S. 46). Aus allem erklärt sich und erhellt der enge Zusammenhang, der auch bei Goethe zwischen seinem Shakespearekultus und der Begeisterung für das Volkslied bestand, und auch bei ihm bietet sich endlich ein ähnliches äußeres Zeugnis dieses Zusammenhanges, wie bei Herder, wenn wir hören, wie er in einem Briefe an diesen die Absicht ausspricht, am Shakespearetag in Frankfurt zugleich Übersetzungen aus Ossian vorzutragen und damit auch diesen Volkssänger seinem Publikum „aus vollem Herzen zu verkündigen" (DjG. I S. 299).

Mit Goethes Interesse für das Volkslied hängt nun wieder das Erwachen der deutsch-nationalen Tendenz in Straßburg aufs engste zusammen. Es ist dasselbe Prinzip, das sich in diesem wie in jenem geltend macht, der Individualismus des Sturmes und Dranges. Das Volkslied ist der unmittelbare Ausdruck der Individualität eines Volkes. Würdigte es Goethe als solchen, so mußte er auch die zu Grunde liegende Individualität selbst, die Eigenart des Geistes wie der Sprache jedes Volkes nicht nur als berechtigt anerkennen, sondern in ihrer Bewahrung eine nationale Pflicht und nationale Größe sehen. So entwickelt sich aus dem Individualitätsprinzip, nur als eine besondere Form desselben sich darstellend, das Prinzip der Nationalität, auch dieses, wie jenes, Gemeingut des ganzen Sturmes und Dranges. Wenn Goethes Vorliebe nun in Straßburg unter den Volksliedern dem deutschen gehörte, so schließt das eine besondere Begeisterung für deutschen Nationalcharakter, für das deutsche Volksleben schon ein. Zudem trat ihm dieses nicht nur aus den Liedern, sondern, wie bereits angedeutet, auch in Wirklichkeit auf seinen Reisen durchs Elsaß in seiner ganzen Eigentümlichkeit und Frische vor Augen. Und — das ist das wichtigste — es trat unmittelbar vor seinen Augen in einen Gegensatz zum französischen Wesen, wie es in der Stadt Straßburg herrschte. In Goethe geschah jetzt dasselbe, wie kurz vorher in Herder bei seinem Aufenthalt in Frankreich: durch die unmittelbare Berührung mit dem vielbewunderten französischen Wesen lernte er sich als Deutschen fühlen.*)

Zunächst in Bezug auf die Sprache. Bisher hatte Goethe sich der französischen Sprache in Briefen und Gedichten vielfach bedient. Als er dies nun auch zu Straßburg im Umgang mit geborenen Franzosen that, ärgerte es ihn, daß diese beständig an seinem Ausdruck zu mäkeln hatten und dabei das Sachliche, das er sagte, seine Gedanken ganz außer acht ließen. Und auf das Sachliche kam es ihm, der damals gleich allen Stürmern und Drängern die Bedeutung der Form unterschätzte, doch allein

*) Goethe selbst hat uns diese Wandlung geschildert in D. und W. III S. 32 ff. Die Zeugnisse für die ganz analoge Entwicklung bei Herder finden sich in dessen Reisejournal.

an. Im besondern an französischen Versen ward ihm die Lust verdorben durch die unbarmherzige sprachliche Kritik, die ein Franzose an einem französischen Scherzgedicht übte, welches er bei der Durchreise der Marie Antoinette durch Straßburg im Mai 1770 verfaßte. So erfuhr er an sich selbst die Wahrheit des Satzes, den Herder schon in seinen Fragmenten ausgesprochen hatte, daß ein Originalschriftsteller nur möglich sei in seiner Muttersprache. Nur eine andere Fassung dieses Satzes ist die Bemerkung in den Ephemerides (S. 15, 3—4): „Wer in einer fremden Sprache schreibt oder dichtet, ist wie einer, der in einem fremden Hause wohnt." Bestärken mußten den jungen Dichter in dieser Ansicht die allgemeinen Betrachtungen über die notwendige, durch die Natur bedingte Verschiedenheit der Sprachen verschiedener Völker, die Herder gerade zu Straßburg in der Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache" niederschrieb, und in der Unterhaltung mit diesem mögen speziell über den Unterschied der französischen und der deutschen Sprache ähnliche feinsinnige Bemerkungen gefallen sein, wie sie in Herders Reisejournal uns überliefert sind. Auch hier dürfen wir jedoch Herders Einfluß nicht zu hoch anschlagen. Seinem eigenen Wesen nach konnte der Straßburger Goethe, dem Kraft über Eleganz, leidenschaftlicher Ausdruck des Gefühls über glänzende Rhetorik ging, keinen Augenblick schwanken, welcher der beiden Sprachen er den Vorzug geben sollte. Und da er nun von Herder lernte, daß die Sprache des Menschen und die in ihr ausgedrückten Gedanken einander immer wechselseitig bedingten, daß sie nicht gesondert betrachtet werden könnten, so rückte ihm die Litteratur der Franzosen unter denselben Gesichtspunkt, wie ihre Sprache. Beiden, nicht der Sprache allein, warf er, wie Herder in seinem Reisejournal, und sicherlich durch diesen in seinen Ansichten bestärkt, Bejahrtheit und Vornehmheit vor. Ein Vorwurf, der, so ganz im allgemeinen gegen die Kultur des Nachbarvolkes erhoben, nicht durchaus berechtigt war. Leidenschaftlich, wie alles im Straßburger Goethe und seinen Genossen, war auch ihr Deutschtum und in der Leidenschaftlichkeit einseitig. In „Dichtung und Wahrheit" wird es angedeutet, daß die jungen Genies damals in ihrer Abneigung gegen den allgemeinen Charakter

der französischen Litteratur und Kultur die einzelnen Erscheinungen übersahen oder wenigstens nicht genügend würdigten, die auch da eine Verjüngung anzeigten. Schon früher sogar, als in Deutschland, begann in Frankreich unter Einwirkung der englischen Aufklärung die Bewegung gegen das Alte, das Bestehende, und mochten die deutschen Stürmer und Dränger ihre Abneigung gegen französisches Wesen noch so kräftig äußern, es bleibt doch eine Thatsache, daß die litterarische Revolution, die sie heraufführten, stark beeinflußt ist von den Ideen der Schriftsteller, die in Frankreich die große politisch-soziale Revolution vorbereiteten. Da waren Montesquieu und Voltaire, die schon früher genannten großen Aufklärer, mit ihren leidenschaftlichen Angriffen gegen weltlichen und geistlichen und geistigen Despotismus, beide gegen ihn vielfach die Rechte des Individuums verfechtend, Montesquieu hauptsächlich auf politischem Gebiet, Voltaire noch mehr auf religiösem, sozialem und moralischem, Montesquieu von den Fürsten und Gesetzgebern die Berücksichtigung des Volksgeistes, der Eigenart ihres Volkes verlangend, Voltaire ein Verkünder der Natur- und Menschenrechte, der Urheber des Wahlspruchs der großen Revolution „Liberté et Égalité“, Voltaire vor allem unermüdlicher Hasser des religiösen Aberglaubens und der Unduldsamkeit, welcher priesterlicher Scheinheiligkeit und Willkür, dem Pfaffenregiment sein „Écrasez l'infame“ zuschleuderte, ein Feind des Scheinwesens auch sonst, welcher unbegründeten Urteilssprüchen der Gerichte gegenüber den wahren Sachverhalt feststellte und auch in der Auffassung des menschlichen Wesens zur Wahrheit durchzudringen strebte, indem er, darin ein Lehrer Wielands, die Macht des Sinnlichen in der Menschennatur gegen die Überschätzer des Geistigen geltend machte. Und daneben Rousseau, zu dem wir so oft schon vom deutschen Sturm und Drang hinübergeblickt haben und noch oft hinüberblicken werden, Rousseau, der glühende Verehrer der Natur in und außer dem Menschen, der die Schäden der modernen Kultur rücksichtslos, leidenschaftlich übertreibend aufdeckte und den Naturzustand der wilden Völker feierte, der die Vorzüge dieses Zustandes den Menschen durch eine naturgemäße, die Individualität des Kindes berücksichtigende Erziehung und eine auf Anschauung und Er-

fahrung gegründete Bildung wiedergewinnen wollte, der Apostel des Naturevangeliums, dem die Ungleichheit der Menschen im modernen Staate, der Unterschied der Stände eine frevelhafte Verletzung des heiligen Naturrechtes war — Rousseau zugleich der Apostel des Gefühls, sich auflehnend gegen die Herrschaft des Verstandes, eine individuelle, den Bedürfnissen des Einzelnen gemäße Herzensreligion mit ehrfurchtsvoller Bescheidung vor dem höchsten Wesen und allem Unerforschlichen als die wahre Frömmigkeit verkündend und kraftvolles Handeln im wirklichen Leben höher stellend als totes Wissen, als unfruchtbare Büchergelehrsamkeit. Und endlich Diderot, im Ganzen seiner Schriftstellerei und in seiner Weltanschauung noch näher, als Voltaire und Rousseau, den deutschen Stürmern und Drängern verwandt. In seinem Wesen bildete, wie bei Herder, dem jungen Goethe und ihren Gesinnungsgenossen, der Individualismus den Grundzug, der alle andern Züge und alle seine Ansichten bedingte. In weit höherem Grade war er bei ihm, als bei Montesquieu, Voltaire und Rousseau, das Motiv in dem Kampf gegen die Gesetze, die damals im Staat, in der Kirche und in der Gesellschaft bestanden: die Individualität des einzelnen Menschen vor allem schien ihm durch diese unwürdig und unleidlich gefesselt. Weil er überall, in Menschen und Dingen, die Individualität sah und sehen wollte, spielt das Prinzip der Erfahrung bei ihm eine ungleich bedeutendere Rolle, als bei den genannten drei französischen Schriftstellern, ihn, wie die deutschen Stürmer und Dränger, zum Gegner der Metaphysik, überhaupt jeder Spekulation, zum Feind des philosophischen Dogmatismus, überhaupt alles Systematisierens und Verallgemeinerns machend. Beobachtung und Experiment, daß heißt eben Erfahrung, exakte, allein mit den Thatsachen rechnende Forschung im Gegensatz zu begrifflicher Spekulation ist für ihn der einzige sichere Weg zu wahrer Erkenntnis. Und noch ganz anders, als bei Voltaire und Rousseau, weit revolutionärer bethätigt sich der Individualismus bei Diderot in der Moral. Nicht nur erhebt er mit Rousseau die natürliche Moral über die konventionelle, welche die Kraft des Menschen lähme, seine Eigenart verstümmele und die Quelle mannigfachen Unglücks, ja vieler Verbrechen sei. Er erkennt

überhaupt keine allgemeingültigen Moralgesetze an, sondern verlangt Beurteilung der menschlichen Handlungsweise nach der Besonderheit jedes Falles und jeder Persönlichkeit. Also individualistische Moral und zwar mit sehr weit gehender Nachsicht, die materialistisch gefärbte Moral, deren Hauptideen schon bei der Besprechung von Goethes „Mitschuldigen" aus der allgemeinen Stimmung der französischen Aufklärung abgeleitet wurden. Die freie Liebe ist für Diderot ein Menschenrecht und der Verbrecher nur ein unglücklich organisiertes Individuum. Er findet die Sittlichkeit des Menschen durchaus abhängig von seiner Naturanlage, ja von seiner physischen Organisation, er enthebt ihn damit der Verantwortung seiner schlechten Thaten und entzieht ihm das Verdienst seiner guten, schlecht und gut werden relative Begriffe, zwischen Tugend und Laster verwischen sich die Grenzen. Auch in der Dichtung endlich versuchte Diderot neue Bahnen zu beschreiten. Auch in ihr wollte er individuelles Leben dargestellt haben, wie es vorurteilslose, sorgfältige Beobachtung kennen gelehrt hat. Im Drama vor allem forderte und erstrebte er Naturwahrheit. In Prosa schrieb er seine Stücke und suchte den Dialog durch Kürze der Wechselreden, durch Nichtvollendung der Sätze, durch freie Bewegung möglichst der wirklichen Umgangssprache nachzubilden; durch sehr ausführliche Bühnenanweisungen wollte er das Aussehen, das Benehmen, die Gebärden der Personen schon dem Leser anschaulich vergegenwärtigen; als Stoff empfahl und wählte er das heimatliche bürgerliche Leben der Gegenwart — nach allen diesen Seiten in Gegensatz tretend zum französischen Versdrama mit seinen langatmigen Reden, seinen kunstvoll gefügten Perioden, seiner einförmig stilisierten, unlebendigen Welt, seiner Beschränkung auf das Leben der höheren und höchsten Stände, seiner Vorliebe für Stoffe aus alter Zeit und fremden Ländern.

Es bedarf nur des Rückblickes auf alles früher Gesagte, um die Berührungspunkte zwischen den eben besprochenen Erscheinungen der französischen Litteratur und den Tendenzen des deutschen Sturmes und Dranges und im besondern des jungen Goethe zu erkennen. Aber in der Straßburger Zeit waren der letztere und seine Freunde dieser Berührungspunkte sich wenig

bewußt. Der einzige Rousseau war ihnen wirklich ein Gesinnungsverwandter. Sonst empfanden sie mit leidenschaftlicher Einseitigkeit nur, was sie vom französischen Wesen trennte. Trennendes gab es genug auch bei Voltaire. Sein Buhlen um die Gunst der Vornehmen und der Fürsten war den jungen Freiheitsmännern eine Verleugnung der Menschenwürde. In seiner Geschichtsschreibung, in der er frühere Zeiten und fremde Völker einseitig nach seiner Zeit und nach abstrakten Prinzipien beurteilte, spürten sie den verhaßten Hochmut der Aufklärung. Aus seiner Poesie wehte sie unverändert der Geist des verachteten Klassizismus an; die Neuerungen, die Voltaire da wagte, betrafen ja nur unwesentliche Äußerlichkeiten. Auch in Diderots Dichtung war der Geist der alten Zeit noch mächtig neben dem der neuen. So weit Diderot im Leben und in der Philosophie sich von der konventionellen Moral entfernte, so moralisierend waren seine Dramen, verfaßt in der Absicht, unmittelbar bessernd auf das Publikum zu wirken, erfüllt von jenem Schwelgen in Großmut und andern Tugenden, durchtränkt von jener Rührseligkeit, wie sie dem jungen Goethe bei Richardson und seinen deutschen Nachahmern so zuwider waren. Und daneben nun die große Masse der französischen Litteratur und das allgemeine französische Wesen der Zeit. Auf sie paßte allerdings jener Vorwurf der Bejahrtheit und Vornehmheit. Es war eine altgewordene, eine erstarrte, eine unlebendige, nicht mehr berechtigte Kultur, die sich blind und taub abschloß gegen den Geist einer neuen Zeit, gegen den Geist der nie stillstehenden geschichtlichen Entwicklung, deren Vernichtung durch diesen Geist unter den Stürmen der Revolution deshalb die Erfüllung eines gerechten und unabwendbaren Verhängnisses war.

Gegen diese Kultur war auch die Kriegserklärung des jungen Goethe eine Notwendigkeit, als zu Straßburg der Geist der neuen Zeit ihn bis in alle Tiefen seines Wesens durchdrang. Kein größerer Gegensatz ist denkbar als auf der einen Seite die Sprache, die Litteratur, das Wesen der Franzosen jener Zeit im allgemeinen, ihre Überschätzung der äußeren Form, des konventionellen Anstandes, der Regeln, die im Klassizismus festgestellt waren und natürlichen kräftigen Ausdruck natürlichen

kräftigen Gefühls verboten, ihr starres Festhalten an einer Gesellschaftsordnung, die sich überlebt hatte, und auf der anderen Seite der Straßburger Goethe und seine Genossen mit ihrer frischen, stürmischen deutschen Jugendlichkeit, ihrem Rütteln an allen konventionellen Schranken, ihrem Sturm- und Drangruf nach unverfälschter Natürlichkeit des Empfindens und des Ausdrucks, nach Freiheit, nach Kraft, nach Derbheit. Da blieb nichts übrig als Kampf, er war eine geschichtliche Notwendigkeit: der Kampf der jugendlich unbändigen Natur gegen greisenhaft raffinierte Überkultur.

„Schon früher und wiederholt auf die Natur gewiesen", schreibt Goethe, „wollten wir nichts gelten lassen, als Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls und den raschen derben Ausdruck desselben." „So waren wir denn an der Grenze von Frankreich alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig. Ihre Lebensweise fanden wir zu bestimmt und zu vornehm, ihre Dichtung kalt, ihre Kritik vernichtend, ihre Philosophie abstrus und doch unzulänglich, sodaß wir auf dem Punkte standen, uns der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben."

Unmittelbar an diese Sätze schließt sich in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 44) die Schilderung des Shakespearekultus. So wird der Zusammenhang angedeutet, in welchem auch mit diesem die deutsch-nationale Stimmung des Straßburger Goethe steht. Es war neben allem, was früher erwähnt wurde, auch das Germanische des Shakespeareschen Geistes, was den jungen Stürmer und Dränger und seine Gesinnungsgenossen so mächtig zu dem englischen Dichter zog. Schon in den Litteraturbriefen hatte ja Lessing beim Hinweis auf Shakespeare die Verwandtschaft des englischen und des deutschen Volksgeistes geltend gemacht, und die Verherrlichung Shakespeares zeigte sich uns bei ihm und nicht minder bei Gerstenberg, Herder, dem jungen Goethe untrennbar verbunden mit Herabsetzung der Franzosen. Nirgends sonst hat der junge Goethe seine Geringschätzung der letzteren so leidenschaftlich ausgesprochen, wie gerade in seiner Shakespearerede. Da wünscht er, er wäre Ulysses, dann sollte Voltaire, der sich Shakespeare gegenüber als einen Lästerer der Majestät, als einen echten Thersites bewiesen, „seinen Rücken unter seinem Scepter

verzerren". Der germanische Geist erhob sich in der Shakespeare-verehrung der jungen Genies gegen den romanischen und sprengte die Fesseln, in denen dieser ihn so lange gehalten hatte.

Immer mehr schließen sich uns so alle die verschiedenen Empfindungen, Ideen, Neigungen des Straßburger Goethe zusammen. Die Vollendung seiner Sturm- und Drangnatur geschah in der Weise, daß, indem der Geist der neuen Zeit, der längst in ihm ruhte, endlich den völligen Sieg über die Stimmung der alten Zeit gewann, sein Wesen unter Aussonderung der heterogenen Elemente in aller Mannigfaltigkeit ein völlig einheitliches wurde.

In einen Punkt zusammen laufen nach allem Gesagten auch bei der deutsch-nationalen Stimmung die Entwicklungsbahnen Herders und Goethes. Aus denselben Gründen erfolgte bei beiden die Abwendung von der französischen Litteratur und Kultur, unter deren wesentlichem Einfluß sie, wie die ganze deutsche Aufklärung, doch bisher gestanden hatten, und die Hinneigung zur deutschen oder vielmehr zur germanischen Kultur und Litteratur. Wir glauben an die Vernunft der Weltgeschichte, wenn wir sehen, wie sie die beiden Männer gerade in dem Augenblicke zusammenführte, als ihre Ideen und Empfindungen so nahe und so vielfach, wie nicht vorher und nicht nachher wieder in ihrem Leben, einander berührten und sich deshalb wechselseitig befruchten konnten, als der produktive Künstler dachte und fühlte, wie der forschende Gelehrte, und aus dieser Übereinstimmung den Mut und die Kraft gewinnen konnte, den Geist der neuen Zeit, der sie beide erfüllte, in gewaltigen Schöpfungen seiner Phantasie zur Erscheinung zu bringen.

Den vollen Ausbruch dessen, was schon seit einiger Zeit in unserem Volke sich regte, bedeutet dieses Zusammentreffen Herders und Goethes. So erschien es uns bei der Begeisterung für Shakespeare und für die Volkspoesie und bei der ihr zu Grunde liegenden allgemeinen Stimmung. So ist es auch bei der deutsch-nationalen Richtung, wie schon aus dem hervorgeht, was früher über deren Beginn, im besondern über die Hermannsdichtungen und Klopstocks vaterländische Poesie gesagt wurde*). Unter den

*) S. 17—18.

Wirren und Leiden des dreißigjährigen Krieges war das deutsche Nationalgefühl gestorben. Langsam nur lebte es wieder auf, vereinzelt blieben seine Äußerungen bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Da erst ward es wieder in weiteren Kreisen mächtig als Sehnsucht und Ruf nach einer nationalen Litteratur und Kultur. Im Kampf gegen den fremden Geist, der alle höhere Bildung in Deutschland beherrschte, mußte sie wiedergewonnen werden. Die Macht der lateinischen und der französischen Kultur galt es zu brechen, damit Raum würde für eine germanische, eine national-deutsche. In diesem Kampfe gegen das Fremde und für das Nationale ward Klopstock in der früher angedeuteten Weise ein Führer. Abwendung von den „Galliern" predigte er in den Oden, die eine Poesie so original, so national wie die alten deutschen Helden fordern. Es war ein Sieg des nationalen Gedankens, als er in seiner Dichtung die antike Mythologie durch die altnordische ersetzte und Vorstellungen und Bilder aus der germanischen Sagenwelt und Vorzeit schöpfte, wenn auch das Deutschtum seiner Oden und Bardiete ein nebelhaft unhistorisches blieb. Die große That eines nationalen Streiters war die kritische Vernichtung der klassischen Tragödie Frankreichs durch Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie. Andere gleichzeitige Erscheinungen, in denen die Erstarkung des deutschen Nationalgefühls Ausdruck fand, kommen besser beim „Götz von Berlichingen" zur Sprache. Vorgearbeitet war also auch auf diesem Gebiete den Bestrebungen Herders, so nahm auch hier der junge Goethe, indem er ihnen sich anschloß, eine Tendenz der Zeit auf. Er und Herder führten diese Tendenz nun zur Herrschaft in der Litteratur. Herders „Blätter von deutscher Art und Kunst" (1773) und Goethes Dichtung der Straßburger Zeit und der nächstfolgenden Jahre sind die wichtigsten Dokumente des machtvollen Aufschwungs unserer neueren Nationalpoesie, der im bewußten schroffen Gegensatz zur französischen Litteratur geschah. So muß auch in dieser Beziehung, wie in allen früher besprochenen, Goethes Straßburger Zeit, in der ihm der Gegensatz zwischen dem französischen und dem deutschen Wesen ein lebendiges, zwingendes Gefühl wurde, der Anfang einer neuen Epoche der deutschen Kultur heißen.

Für den Beginn der deutschen Richtung Goethes in dieser Zeit kommen nun noch zwei Momente in Betracht.

Der Aktuarius Salzmann, der Präsident der Goetheschen Tischgesellschaft, machte im Elsaß Propaganda für das Deutschtum; er arbeitete für die deutschfreundliche Zeitschrift „Der Bürgerfreund" und stiftete eine deutsche Gesellschaft, in der neue französische und deutsche Bücher angeschafft und von den Mitgliedern besprochen wurden.

Und tiefer noch trieb der gewaltige Eindruck des Straßburger Münsters den jungen Goethe in das Deutschtum. Denn für eine spezifisch deutsche Kunst hielt er mit seinen Zeitgenossen die Gotik und war stolz, daß sein Volk eine eigentümliche, selbstgeschaffene, eine nationale Baukunst habe, während die Italiener und Franzosen nur fremde Muster nachahmten ohne schöpferisches Originalgenie. Immer wieder lenkt in „Dichtung und Wahrheit" die Darstellung der Straßburger Zeit auf das Münster zurück. Der mächtige Bau beherrscht, wie die Stadt und die Umgegend, so die Erzählung dessen, was Goethe dort erlebte, lernte, dachte und fühlte*). Zusammenfassend hat er, was ihm das Münster war, ausgesprochen in dem Aufsatz „Von Deutscher Baukunst" (DjG. II S. 204 ff.), der, den Manen des Münstererbauers Erwin von Steinbach gewidmet, Ende 1772 erschien und dann von Herder in die Blätter von deutscher Art und Kunst aufgenommen wurde. Das männliche Deutschtum, das darin mit volltönender Begeisterung sich aussprach, auch hier in schroffen Gegensatz zum Franzosentum tretend, war ganz nach Herders Sinn. Nicht durchaus einverstanden dagegen war er mit der Art, wie die gotische Baukunst von dem jungen Dichter aufgefaßt und gefeiert wurde. Hier hielt sich der Schüler fast völlig selbständig gegenüber dem Lehrer, der in den gotischen Bauwerken wohl schöne Einzelheiten bewunderte, aber ihre Verbindung zum einheitlichen künstlerischen Ganzen vermißte**).

*) Die drei Hauptstellen über das Straßburger Münster in D. u. W. sind II S. 131—3. 155 ff. und III S. 50—1. Von den beiden letzten sind handschriftlich erhaltene frühere Fassungen in der Weimarer G.-Ausg. I, 27 S. 400 ff. gedruckt.

**) Vgl. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrh. Nr. 40—1 S. XXXI—III.

Der gotischen Baukunst ging es damals wie Shakespeares Dramen. Beide hatten bis dahin als barbarische Kunst gegolten. Auch in der Gotik sah der Verstand der Aufklärung hochmütig die unklare Verworrenheit früherer Zeiten und der sogenannte gute Geschmack verabscheute in ihr regellose Willkür. Einsam in ihrer Zeit steht Gerstenbergs Verherrlichung des „hohen gotischen Gebäudes, dem zwar viele kleine Feinheiten der Kunst mangeln, das aber durch sein ehrwürdiges, feierliches Ansehen jedem, der es sieht, einen Schauer der Bewunderung abdringt"*). Alle Fehler seines Wesens, seiner „unglücklich verzogenen Natur" faßte Herder im Reisejournal in den Begriff „Gotisch" zusammen, und ebenso hatte Goethe dieses Wort früher in tadelndem Sinne gebraucht**). Auch in Straßburg noch, als er sich zum erstenmal auf dem Weg nach dem Münster befand, erwartete er, wie er uns schildert, den Anblick eines „ungeordneten, zusammengestoppelten, mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers". Denn er hatte, wie er sagt, „den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks". Bei der ersten Anschauung aber verflogen alle die abstrakten Begriffe von Kunst und Schönheit, die er sich bei anschauungslosem Unterricht und von Hörensagen gebildet hatte. Jetzt in der Anschauung ward ihm der Satz ganz klar und allein gültig, der schon hin und wieder in seinen Briefen aufgetaucht war, den er zuerst von Wieland und Oeser gehört hatte, daß die Schönheit etwas Unbestimmbares sei, nicht in Worten zu definieren, nicht durch Regeln zu erfassen. Beim Straßburger Münster sah er sich, wie bei Shakespeare, gezwungen, die Schönheit, wie es nun energischer als irgend einer vor ihm Herder verlangte, in der Anschauung zu fühlen. „Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte." Auch ganz im Sinne Gerstenbergs war das gesprochen: im zwanzigsten seiner Litteraturbriefe hatte sich dieser für seine Ansicht vom Genie auf einen Satz Winckelmanns, auf den schon früher ein-

*) In Gerstenbergs Litteraturbriefen (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. Nr. 29/30) S. 37.

**) Vgl. S. 45.

mal hingedeutet ist, berufen: „Die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.“ An sich selbst also hatte Goethe die Richtigkeit der Mahnung erfahren, die er nun an seinen „lieben Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit“ richtete: „Verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue“. Also wieder der Standpunkt der Erfahrung: durch eigene vorurteilslose Anschauung allein gewinnt man die richtige Stimmung gegenüber dem Werke des Genies. Es muß beurteilt werden, wie es geschaffen ist: ohne Rücksicht auf früher aufgestellte, überlieferte Gesetze der Kunst. Die Empörung der Stürmer und Dränger gegen alle Regeln, die das Genie einschränken, seinen freien Flug niederhalten, die Verachtung der gelehrten Kunstrichter, wie wir sie schon kennen, bricht hervor in den Sätzen: „Schädlicher als Beyspiele sind dem Genius Principien“; „Schule und Principium fesselt alle Kraft der Erkenntniß und Thätigkeit“; „Unsre schöne Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Mährchen Principien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und ächte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse“.

Das Wirken des freien Genies also fühlte Goethe im Straßburger Münster, wie in Shakespeare und im Volkslied, des Genies, das halb unbewußt, mit Notwendigkeit schafft, wie die Natur, und dessen Werke deshalb an Vollendung denen der Natur gleichkommen. Er vergleicht die „großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt“, den „Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen“. So fühlt sich hier die Sturm- und Drangsehnsucht nach Natur in der Kunst befriedigt: die Kunst erscheint als eine zweite Natur. Hatte Goethe in der zweiten Frankfurter Periode, wenn er auch schon Naturwahrheit in der Kunst verlangte, doch in Übereinstimmung mit den Lehren der Ästhetiker behauptet, die Kunst müsse die Natur verschönernd, idealisierend nachahmen, so wird hier den Lehren der Philosophen, die „glauben machen wollen, die schönen Künste seyen entstanden aus

dem Hang, die Dinge rings um uns zu verschönern", ein schroffes „Das ist nicht wahr!" entgegengesetzt. Goethe stand eben damals auf dem Punkt, sich der rohen Natur hinzugeben (vgl. S. 230), in revolutionärer Auflehnung gegen die geltende Kunsttheorie ganz Naturalist zu werden.

Aber nicht nur das Walten einer Naturkraft fühlte der Dichter im Straßburger Münster, nicht nur Genie im allgemeinen, sondern wieder, wie in Shakespeare, ein Genie, das dem seinen bis in die Einzelzüge verwandt war, einen Sturm- und Dranggeist.

Vor allem Kraft im Gegensatz zur modernen italienischen und französischen Kunst, ein „bedeutendes Rauhe" im Gegensatz zu „unbedeutender Glätte". Leidenschaftlich, wie in der Shakespearerede gegen die schwächlichen, ängstlichen Geschmacksphilister, fährt Goethe auf gegen die „kränkelnde Empfindung", die „weiche Lehre neuerer Schönheiteley". „Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer, als die schöne selbst." Der Mensch, der „Halbgott", greift, bevor er noch einen Begriff von der Schönheit hat, „umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen". Da schwebt wieder Prometheus vor, da herrscht dieselbe Vorstellung, wie Goethe sie von Shakespeares Schaffen hatte, und wieder ist es realistische, sinnliche Kunst, die als Ergebnis solchen Schaffens gefeiert wird.

Und worin liegt die Berechtigung dieser Kunst, wenn sie auch oft unschön ist? Darin, daß sie aus „inniger, einiger, eigner" Empfindung hervorgeht und „um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden". Das heißt: der wahre Künstler schafft allein aus seinem originellen Innern heraus und hat, während er schafft, keine andere Empfindung, als die seines Werkes, er arbeitet mit seiner ganzen Seele daran und so wird es der Ausdruck seines ganzen Wesens, der Totalität seiner Natur. Zu Shakespeare, wie er dem jungen Goethe erschien, blicken wir auch hier hinüber und denken, wie bei der Shakespearerede, an jene Forderung Hamanns, daß jeder, was er thue, mit seinen sämtlichen ungeteilten Kräften vollbringe, und an das Ideal vom Ganzen der Menschennatur, das aus ihr im

Sturm und Drang sich entwickelte. Die Verwirklichung dieses Ideales, die Erfüllung jener Forderung beim künstlerischen Schaffen, wie sie Goethe am Münstererbauer und an Shakespeare feiert, giebt dem Kunstwerk wahres, selbständiges Leben und die notwendige Einheit auch ohne Beobachtung von Kunstregeln, sie bewirkt, daß seine einzelnen „Theile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten", sie verleiht ihm einheitliche Stimmung, Charakter. Und „diese karackteristische Kunst ist die einzige wahre". Das ist der wichtigste Satz des ganzen Hymnus: die charakteristische Kunst wird in ihm über die schöne Kunst erhoben. Wieder treten damit die Gotik und Shakespeare unter denselben Gesichtspunkt.

Mit jenem Satz ist Goethe schon über das Verlangen von Kraft in der Kunst hinausgegangen. Jedes Kunstwerk hat danach seine Berechtigung, das der lebendige Ausdruck eines ganzen Charakters ist. Und daß er darunter geradezu den Ausdruck eines Sturm- und Drangcharakters versteht, das geht aus der ganzen Stimmung und dem allgemeinen Gedankengehalt des Aufsatzes hervor, darauf führt auch im besondern bei der Schilderung der wahren, der charakteristischen Kunst der Zusatz: „mag sie aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig." Rauhe Wildheit, worunter wir unsere Kraftgenialität im engeren Sinne verstehen dürfen, und gebildete Empfindsamkeit — das waren, wie wir sahen, die beiden Seiten des Sturm- und Dranggenies, wie sie dem jungen Goethe in Straßburg voll zum Bewußtsein kamen. Auf das Wesen des Dichters, wie es sich in Straßburg ausbildete, werden wir so immer wieder zurückgeführt und erkennen die Einheit in der Mannigfaltigkeit seiner Ideen und Empfindungen. In der tiefen Erregung aller seiner Kräfte kritisierte er nicht, zerlegte, untersuchte er nicht mit kühlem Verstande, vielmehr mit leidenschaftlichem Gefühl umfaßte er die Welt und bewunderte nur das in ihr, was ihm geistesverwandt war. In allem, was ihn entzückte, haben sich die Züge seines eignen Wesens wiedergefunden, so in Herder, so im Volkslied, so in Shakespeare — so nun auch im Straßburger Münster. Verkörpert erscheint ihm darin, wie in Herder, wie in Shakespeare,

der Sturm- und Dranggeist, den er in sich selbst birgt, mannigfaltig wie die Menschheit und doch einheitlich, mit allen Empfindungen in den Himmel stürmend. Mit seinen tausenden zu den Wolken sich reckenden Spitzen wird der gewaltige Bau ihm zum Bild seines damaligen Lieblingstypus, in welchem er sich selbst wiederfand, des Titanen, des Himmelsstürmers, zu einer Verkörperung des faustischen Strebens ins Unerforschliche. Dem Baumeister, der „Berge aufthürmte in die Wolken", vergleicht er Erwin von Steinbach, seine Idee zum Münster einen „Babelgedanken" nennend. „Ungeheure Conceptionen" heißen auch in „Dichtung und Wahrheit" die gotischen Kirchen, „deren Sinn babylonisch in den Himmel strebte".

Beobachten wir so, wie dem Dichter das bewunderte Münster ein Symbol des eignen Straßburger Wesens in allen seinen kräftigen Zügen wurde, dann erscheint der Schluß des Aufsatzes „Von deutscher Baukunst", die Apostrophe an einen jungen bildenden Künstler, wie ein Aufruf des Verfassers an sich selbst. Das Prometheische Kraftgefühl, die Freuden und Leiden, die ihm die Straßburger Zeit gebracht hat, der rege Verkehr in der Gesellschaft mit seinen sinnlichen und geistigen Genüssen, das Leben in und mit der Natur, in und mit dem Volke, die Wonnen und die Schmerzen der Liebe — all dies, das mannigfaltige und doch einheitliche Ganze dieses einzigartigen Lebens und dieses einzigartigen Wesens klingt in den begeisterten Schlußworten des Hymnus auf das Münster, in dessen Wesen sich gleichfalls „tausend harmonirende Einzelnheiten" zu einem Ganzen verbinden, wieder. So mögen diese Worte hier stehen als eine Zusammenfassung dessen, was über die Ausbildung der einen Seite des Goetheschen Wesens zu Straßburg, über die Entwicklung der derben Lebens- und Schaffenskraft, der Kraftgenialität im engeren Sinne gesagt ward, als eine Beglaubigung aus des Dichters eigenem Munde: „Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht, und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst, das muthige Geschrey des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten

Tanz des Schnitters, wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn dann männlicher, die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast, und genug genossen, und satt bist irrdischer Schönheit, und werth bist auszuruhen in dem Arme der Göttinn, werth an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebahr; nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerinn zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit er die Seeligkeit der Götter auf die Erde."

Soweit die allgemeinen Empfindungen über das Münster, diesen „Baum Gottes", diesen „Coloß", die in derselben leidenschaftlichen Hamann-Herderschen Gefühlssprache, wie die Shakespearerede, im neuen Genieſtil gegen den „Pöbel" des Publikums, die „schwachen Geschmäckler" geschleudert werden. Der Gefühlsausbruch entbehrt nun aber nicht ganz der wissenschaftlichen Grundlage, und diese ist Herderisch. Charakteristische Kunst — das ist nur ein anderer Ausdruck für originelle Kunst. Und indem Goethe eine solche verlangt, tritt er auch hier als Anhänger von Herders Prinzip der historischen Individualität auf. Die Kunst muß verschieden sein, wie der Geist und die Verhältnisse der Nationen und einzelnen Menschen — dieser Satz lag in der Shakespearerede der Vergleichung des griechischen und des französischen Dramas zu Grunde. Und als Anhänger desselben Satzes stellt Goethe in der „Deutschen Baukunst" in scharfer Polemik gegen einen aufgeklärten „neufranzösischen philosophirenden Kenner", der alles nach der Gegenwart und nach den abstrakten Prinzipien seines Systems beurteilt, den Unterschied der griechischen Tempel und der gotischen Kirchen als einen notwendigen hin, bedingt durch die Verschiedenheit der Verhältnisse, der Bedürfnisse und des Geschmackes in Griechenland und in Deutschland. Vermöge dieser sei dort der erste Bestandteil des Gebäudes die Säule, bei uns die Mauer. So erscheinen griechische und deutsche Baukunst gleichberechtigt, wie bei Herder griechische und deutsche Poesie, Sophokles und Shakespeare. So besteht gar nicht ein so auffallender Widerspruch zwischen Goethes Münsterbegeisterung und seiner späteren Vorliebe für die Antike, wie es gewöhnlich dargestellt wird. In seinem umfassenden Geist war, wie für die verschie-

denſten menſchlichen Empfindungen, ſo für griechiſche und deutſche Kunſt Raum und Verſtändnis. Ja, der Geſamteindruck des Münſters iſt für ihn derſelbe, wie der der antiken Kunſt, denn in die beiden Oeſer-Winckelmannſchen Attribute der letzteren faßt er ihn zuſammen: einfach und groß.

Es iſt nicht richtig, wenn man auf Grund des Aufſatzes „Von deutſcher Baukunſt" Goethe damals eine Abneigung gegen die Antike zuſchreibt. In den Ephemerides bezeugen einige Bemerkungen ſowie Titel von Reiſewerken über Italien ſeine Aufmerkſamkeit auf die antike Kunſt und auf die antikiſierende der Renaiſſance und verraten das Fortwirken der Oeſer-Winckelmannſchen Lehren. Goethe ſtimmt einem engliſchen Redner bei, der bei den jungen Malern beſonders auf die „Correcktion und auf das Gefühl der Idealiſchen ſtillen Größe" gedrungen hatte, weil die Genies dadurch „unendlich erhaben" würden (S. 18, 9 ff.). Eine andere an Leſſings „Laokoon" anknüpfende Betrachtung in den Ephemerides (S. 9, 20 — 10, 17), mag ſie nun von Goethe ſelbſt oder aus der Schrift eines anderen ſtammen, zeigt, daß, wie der Dichter damals die Antike auffaßte, gar kein Grund für ihn vorlag, von ſeinem naturaliſtiſchen Standpunkt ſie und die antikiſierende Kunſt zu verachten. Beſtritten wird da Leſſings Behauptung, die Alten hätten niemals Wut und Verzweiflung in der bildenden Kunſt dargeſtellt, weil dieſe Affekte wegen ihrer Wildheit keinen ſchönen Ausdruck mehr zuließen. „Die Alten", heißt es, „ſcheuten nicht ſo ſehr das häßliche als das falſche", und abſchließend: „Es iſt mir das wieder ein Beweiß, daß man die Fürtrefflichkeit der Alten in etwas anders als der Bildung der Schönheit zu ſuchen hat." Das will doch nichts anderes ſagen, als: was für Goethe damals die Hauptſache in der Kunſt war, die Naturwahrheit, das Charakteriſtiſche — das fand er auch in den Werken der Alten. Und wenn dieſe Stelle und auch die über den engliſchen Redner noch in Frankfurt geſchrieben ſein ſollte, einige Thatſachen beweiſen, daß die Stimmung und Kunſtanſchauung, die aus jenen ſpricht, auch unter den Straßburger Eindrücken dem Dichter nicht fremd wurde. Er bewunderte in Straßburg bei der Durchreiſe der Marie Antoinette die nach Rafaels Cartons gewirkten Teppiche. Auf der Rückreiſe

in die Heimat, als die Gedanken des Aufsatzes „Von deutscher Baukunst“ schon in ihm ausgebildet, vielleicht zum Teil bereits niedergeschrieben waren, begeisterte er sich im Antikensaal zu Mannheim. Kurz darauf nennt er in einem Brief an einen der Straßburger Freunde als Vertreter wahrhaft großer, monumentaler Kunst neben Erwin von Steinbach schon seinen späteren Liebling unter den Baumeistern der italienischen Renaissance, Bramante (DjG. I S. 316). Und wo ist in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ selbst Abneigung gegen die Antike? Goethe spricht von ihren „mächtigen Resten“, „heiligen Trümmern“. Nur gegen die falsche, geistlose Nachahmung der Antike richtet sich seine wie Herders Polemik. Dem letzteren kann man gewiß keine Geringschätzung der Antike vorwerfen, und doch ward er schon in seinen Fragmenten nicht müde, dagegen zu eifern, daß die Deutschen die Werke der Alten sklavisch, besonders in allen Äußerlichkeiten nachahmten, anstatt in ihren Geist einzudringen, durch ihn den eigenen Geist zu befruchten und so eine Kunst zu schaffen, die trotz der fremden Vorbilder doch eine nationale wäre. Denselben Vorwurf erhebt jetzt Goethe gegen den Italiener der Renaissance, in leidenschaftlicher Befangenheit allerdings die Größe dieser, die Originalität, die sie in der Nachahmung wahrte, verkennend. „Hättest du“, ruft er dem italienischen Renaissancekünstler zu, „mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstaunest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie (die Alten) es thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.“ Originalgenie lautet die Losung auch für die bildende Kunst. Der Genius „will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, empor gehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend, wie der Löwe des Gebürges auseilt auf Raub“.

Solche Originalgenies sieht Goethe nun in den älteren deutschen Künstlern, wenn er von den neueren auf sie zurückblickt. Deshalb erhebt er den „männlichen“ Albrecht Dürer mit seiner „holzgeschnitztesten Gestalt“ hoch über die modernen „ge-

schminkten Puppenmahler", wie Herder Shakespeares Dramen über die französische „Puppe des griechischen Theaters". Deshalb umfaßt er leidenschaftlich in den altdeutschen Bauten den „Riesengeist unsrer ältern Brüder" und preist an Erwin von Steinbach das Wirken aus „starker, rauher, deutscher Seele".

Damit sind wir auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen über Goethes damalige Stellung zur Kunst zurückgekehrt: auch der Anblick des Straßburger Münsters bestärkte ihn in seiner deutsch-nationalen Richtung. Die Schönheit des deutschen Landes und die Größe des deutschen Geistes empfand er, wenn er auf der Plattform des Münsters im Kreise der Freunde mit gefüllten Römern die scheidende Sonne grüßte.

Wenn wir die Gründe und Elemente dieser deutsch-nationalen Richtung Goethes nun noch einmal überschauen, so sehen wir, es sind sprachliche, litterarische, künstlerische, kulturelle. Ausgeschlossen ist das politische, das staatliche Element. Das, was wir heute unter deutschem Patriotismus verstehen, zu wecken, dazu war der allgemeine Zustand des deutschen Reiches damals nicht angethan; nur einen preußischen Patriotismus vermochte Friedrichs des Großen Heldentum hervorzurufen. Die Vergangenheit des Reiches allein erschien groß und ebenso nur die Vergangenheit der deutschen Litteratur und Kunst; auch die deutschen Volkslieder stammten ja aus früherer Zeit oder hatten wenigstens altertümliche Färbung. So sah sich Goethe mit seiner nationalen Richtung, wie Klopstock und seine Gesinnungsgenossen und wie nun alle Stürmer und Dränger, in die deutsche Vergangenheit gewiesen, dort schien die Quelle zu fließen, aus der die Gegenwart frisches Leben und neue Stärke schöpfen konnte. Seine deutschen Bestrebungen verwuchsen organisch mit den antiquarischen Neigungen, die schon durch Frankfurts alte Gebäude und Gebräuche geweckt waren und jetzt durch die elsässischen Altertümer, die er auf seinen Reisen studierte, gestärkt wurden. Und so ward „Götz von Berlichingen", das gewaltigste äußere Zeugnis von Goethes Deutschtum, nicht das, was wir heute unter einem patriotischen Schauspiel verstehen. Dazu spielt das politische Element in ihm eine zu unbedeutende Rolle und hat zu wenig spezifisch deutsche Färbung. In erster Linie ein Aus-

druck der Begeisterung für deutsche Art und Sitte ward das Drama, in welchem der Dichter sein Ideal vom deutschen Wesen, wie es eine vergangene Zeit noch als Wirklichkeit besessen, der Gegenwart als Spiegel vorhielt. Ein antiquarisches, ein deutsch-altertümelndes Stück ist der „Götz" mit einer wesentlich kulturgeschichtlichen Tendenz und entspricht als solches vollkommen dem Wesen des Deutschtums, wie es in Goethe sich darstellte und wie es dem Sturm und Drang überhaupt eigen ist.

Shakespeare, die Volksdichtung und die Gotik, die drei großen Erscheinungen der Kulturgeschichte, deren Zusammenstellung in Herders Blättern von deutscher Art und Kunst den Anbruch einer neuen Zeit, die eingetretene Verjüngung des deutschen Geisteslebens bezeichnet, sind also in Straßburg Goethes Kunstideale geworden. Es ward dargethan, wie sie in der Welt seiner Vorstellungen und Empfindungen miteinander zusammenhingen, wie die Begeisterung für jedes von ihnen auf dieselben Grundzüge seines Straßburger Wesens zurückführt. Kein Ideal mehr konnte ihm bei diesem Wesen Wieland sein. Eine andere Natur, als die Wielandsche, die er früher bewunderte, hatte er kennen und empfinden gelernt, jetzt erst die wahre Natur, in der alles Jugend und Kraft ist. Je mehr er sie in seinen neuen Idealen verehrte, um so mehr mußte ihm der Glanz der alten verbleichen. Wer für Shakespeare, Volksdichtung und altdeutsche Kunst schwärmte, konnte nicht mehr zu Wieland als Schüler aufblicken. Wieland mit Shakespeare zu vergleichen, dazu zwang dessen Übersetzung des englischen Dramatikers, und das Ergebnis solchen Vergleichens war, daß Wieland ein Zwerg erschien gegen den britischen Dichterriesen. In schroffsten Gegensatz zu diesem stellten ihn Gerstenberg und Herder, ausgehend von der Übersetzung und den beigefügten Anmerkungen, in denen sie völligen Mangel an Verständnis für Shakespeares Genie und Kunst fanden. „Die Augen auskratzen" möchte Herder Wieland wegen der Art, wie er einige Monologe verdeutscht. Und Goethe nennt ihn in der Shakespearerede unter denen, die sich bei der Beschäftigung mit dem Engländer „wenig Ehre gemacht" haben. Ganz besonders weckte den Unmut und den Widerspruch der jungen

Schriftstellergeneration die Behandlung, die Wieland dem Volkstümlichen in Shakespeares Dramen hatte zu teil werden lassen. Die Volkslieder hatte er, wie Herder gegen Merck klagt, „meistens nicht übersetzt oder doch garstig verstümmelt", in den Reden und dem Benehmen der Leute aus dem Volke, in ihrer Derbheit, in den Wortspielen sah er „pöbelhafte Ausgelassenheit des Humors und der Sitten", die einen „fuhrmännischen" Geschmack verriete, und hatte davon in der Übersetzung vieles aus Rücksicht auf die feinere Kultur seiner Zeit fortgelassen. Gerade das also, woran die jungen Sturm- und Dranggenies bei Shakespeare ihre besondere Freude hatten, war für Wieland eine Verirrung des Geschmacks. Durch und durch Kulturmensch war Wieland, in keinem Punkte berührte seine Dichtung sich mit der Volkspoesie, so bedeutete des jungen Goethe Begeisterung für diese nicht minder, als sein Shakespearekultus, die Entfernung von Wieland. Und welche Kluft endlich zwischen dessen weichlicher Dichtung und dem Ideal deutscher Kunst, das Goethe sich aus der Gotik des Straßburger Münsters abstrahierte. Wie viel in Wielands Poesie von dem französischen Wesen, das Goethe in Straßburg aus vollem Herzen hassen lernte. Unter den Deutschen, die von den Franzosen „angesteckt" waren, erscheint der einst vergötterte Musariondichter an der Stelle der Shakespearerede, wo seine Beschäftigung mit dem englischen Dramatiker herabgesetzt wird, in einem Atem mit Voltaire und allen Franzosen genannt, die sich, wie bei Shakespeare, so noch bei anderen Gelegenheiten wenig Ehre gemacht hätten.

Wieder erfassen wir den inneren Zusammenhang zwischen den drei Kunstidealen, die Goethe in Straßburg gewann, wenn wir so sehen, wie durch alle drei gleichmäßig seine Bewunderung Wielands herabgestimmt wurde. Und mit dem ganzen Sturm und Drang hat er, wie jene Ideale, so diese Abwendung von dem früheren Lehrer, die durch sie bedingt war, gemein. Der bestgehaßte Schriftsteller neben Voltaire ward Wieland im ganzen Kreise der Kraftgenies, verfemt als Schwächling, als Sittenverderber, als Verräter des deutschen Geistes an den französischen. Wir begreifen diese Stimmung aus der Leidenschaftlichkeit der jungen Dichter, aber der Rückblick auf das früher Gesagte zeigt

uns ihre Einseitigkeit, ihre Ungerechtigkeit. Es ging Wieland in der Sturm- und Drangperiode wie den großen revolutionären Schriftstellern Frankreichs: man verkannte, was man ihm verdankte. Wir haben das Befreiende, das in seiner Weltanschauung und in seiner Dichtung lag, uns vergegenwärtigt, wir haben beobachtet, wie er die neue Zeit vorbereitete und im besondern den jungen Goethe bis dicht an ihre Eingangspforte leitete. Nun vergaß dieser, da er die Pforte durchschritt und die geahnte neue Welt ihn als Wirklichkeit umgab, des Führers. Ward in den Briefen der zweiten Frankfurter Periode der Name Wieland überall, wo von Kunst die Rede ist, genannt und überall mit dem Ausdruck unbegrenzter, bedingungsloser Bewunderung — in den Straßburger Briefen taucht er nicht einmal auf: ein äußeres Zeugnis dafür, daß aus dem Verfasser der „Mitschuldigen", in denen wir das Wehen Wielandschen Geistes am stärksten verspürten, zu Straßburg der Dichter des „Götz von Berlichingen" geworden war.

V.

Götz von Berlichingen.

1.

Die Stimmung, aus der Goethes erste große Dichtung*) hervorging, war in Straßburg ausgebildet. Ihr allgemeiner Charakter ist geschildert worden: Kraftgenialität und Deutschtum, letzteres durch Goethes Entwicklung und die Zeitverhältnisse in die deutsche Vergangenheit gewiesen. Wie lebhaft die frühere deutsche Geschichte, besonders nach ihrer kulturellen Seite den jungen Dichter beschäftigte, zeigen die sie betreffenden Notizen in den Ephemerides; immer häufiger werden sie gegen das Ende, immer mehr gewinnen sie Beziehung auf den Teil der deutschen Vergangenheit, der die Welt des „Götz" bildet, bis sie endlich die Form bewußter Quellenstudien zu dem Drama annehmen.

Wie kam Goethe nun aber gerade auf den Stoff des „Götz"? Die Vorfrage muß hier lauten: wodurch zogen ihn im besonderen die Zeiten des Faustrechts an? Denn in dem Interesse an diesen, an den Privatfehden der deutschen Ritter im fünf-

*) Die reiche Litteratur über „Götz von Berlichingen" ist neuerdings zusammengestellt in Goedekes Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung ² Bd. IV. S. 646—9, wozu ergänzend tritt die Bibliographie der Goethe-Jahrbücher und der Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Ich erwähne hier nur: von Ausgaben des Dramas mit Einleitung und Anmerkungen die von Strehlke in Bd. 6 und 11 der Hempelschen Ausgabe, die von K. J. Schröer in Bd. 89 der Kürschnerschen National-Litteratur, die beiden französischen von Chuquet und von Lichtenberger (1885); von Erläuterungen die Düntzers in den Erläuterungen zu den deutschen Klassikern Bd. 11, 4. Aufl. Leipzig 1888; von anderen Schriften, die das Verständnis des Dramas erleichtern, Düntzer, Goethes Götz und Egmont, Braunschweig 1854, Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, Straßburg 1880 (Quellen und Forschungen 40). Anderes aus der Götz-Litteratur wird später gelegentlich zu nennen sein.

zehnten und sechzehnten Jahrhundert muß der erste Keim des „Götz" gesucht werden. Wie für Goethes antiquarische Neigungen überhaupt, so werden wir für dieses besondere Interesse bis in die Frankfurter Knabenzeit zurückgewiesen.*) Die Mauern, Pforten, Türme der Stadt, die burgartigen Räume in ihrem Innern, vor allem der Nürnberger Hof, gemahnten den Knaben an eine vergangene Zeit allgemeiner Unsicherheit. Dieselbe trat ihm aus den Erzählungen des Schöffen Olenschlager (vgl. S. 26), aus Lersners Frankfurter und Gottfrieds Weltchronik nahe. Was er da hörte und las, malte seine lebhafte Phantasie aus, bis es ihm in individuellen Gestalten und anschaulichen Bildern „gleichsam gegenwärtig" wurde. Solcher Vergegenwärtigung jener „wilden und unruhigen Zeiten" diente auch der Schädel eines Staatsverbrechers, der auf dem Brückenturm aufgesteckt war. Er erzählte von einem früheren Aufruhr gegen das Stadtregiment und von der Verurteilung der Empörer durch kaiserliche Abgeordnete. Da will schon der Knabe, indem er der Geschichte nachforschte und entdeckte, daß auch in der Stadtverwaltung mancherlei unverantwortliche Unordnung geherrscht habe, die gerichteten Verbrecher bedauert haben als unglückliche Opfer der Verhältnisse ihrer Zeit. Wie weit dies Wahrheit, wie weit Dichtung ist, ob Goethe wirklich schon als Knabe jenen Empörern gegenüber ähnlich wie später gegenüber dem Götz von Berlichingen empfunden, oder ob er die Stimmung, aus der heraus er die „Rettung" des alten Raubritters in seinem Schauspiel unternahm, nur in seine Knabenzeit hineinkonstruiert hat, das läßt sich nicht entscheiden. Noch mehr in die Welt des „Götz" führt es, wenn Goethe von den Bräuchen erzählt, die bei der Ankunft der fremden Kaufleute zur Messe beobachtet wurden und die aus einer Zeit stammten, wo noch ritterliche Wegelagerer die Straßen unsicher und bewaffnetes Geleit den Kaufleuten notwendig machten. Wieder besonders die Nürnberger waren in dieser Beziehung dem Knaben interessant, sie, die in die Handlung des „Götz" so wirksam eingreifen.

*) Vgl. für das Folgende D. u. W. an verschiedenen Stellen des I. Teiles.

Ferner: Goethes Vater war begeistert für Kaiser Maximilian, den Kaiser des „Götz", unter dessen Regierung die Ritterfehden ihre Blüte erlebten und durch Landfrieden und Reichskammergericht eingeschränkt werden sollten. Dieselbe Zeit mußte vor allen andern Goethes Aufmerksamkeit fesseln, als er bei der Vorbereitung des juristischen Examens die römische und deutsche Rechtsgeschichte studierte. Denn in der Kammergerichtsordnung von 1495 war die folgenreiche „Reception" des römischen Rechtes in Deutschland vollendet, und überhaupt wurden vom Ende des fünfzehnten bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die wichtigsten Rechtsinstitute und Rechtsnormen gegründet und festgesetzt, die noch zu Goethes Zeit im deutschen Reiche in Geltung standen. Mehr als diese rechtsgeschichtlichen Thatsachen zog da — schon einmal (S. 122) ward darauf hingewiesen — den jungen nach Anschauung dürstenden Dichter das ganze Leben jener Zeit, das ihm unter dem Studium zugleich vor Augen trat, an, und in diesem Leben nehmen nun die Kämpfe der Ritter untereinander und mit dem Reiche breiten Raum ein. Solche Kämpfe, allerdings aus einer früheren Zeit, betreffen in den Ephemerides (S. 25, 6—14) die Auszüge aus Pütters deutscher Reichshistorie und zwar, was für den „Götz" wichtig ist, im besonderen Fehden zwischen weltlichen und geistlichen Fürsten und Rittern.

In Straßburg vollendete Goethe seine juristischen Studien: einen Teil von Süddeutschland und das Elsaß, das trotz der französischen Herrschaft immer seinen süddeutschen Charakter bewahrte, lernte er kennen. Dort sah er nun die Burgen der Raubritter, die seine Phantasie schon lange beschäftigten. Und dort trat zu dem antiquarischen gelehrten Interesse an der Zeit, die mit jenen Trümmern in die Gegenwart hereinragte, ein gemütliches. Denn dort sah er noch in der Gegenwart ein Leben, das freier, ungebundener war, als im Norden. Das Individuum galt in Süddeutschland mehr, als in Norddeutschland. Immer ist das der Fall, wo das Gefühl eine größere Rolle spielt, als der Verstand, und damals war die Aufklärung in Norddeutschland, wo sie eben wegen der Vorherrschaft des Verstandes mehr Boden als im Süden gewann, mit ihren Allgemeinheiten der Vernunft eine individualitätsfeindliche Macht, wirkte verallgemeinernd auch

auf die Charaktere der Menschen. Auch die vielen kleinen Reichsgebiete im Süden gönnten dem Individuum mehr Freiheit, der einzelne Mensch hatte einen höheren Wert, als im Norden, wo die größeren Staaten seine Bedeutung geringer erscheinen ließen, wo der Staatsgedanke, besonders unter Friedrichs des Großen Einfluß, schon mächtiger war. Aus dem ganzen Leben, das den Dichter im Süden umgab, nicht nur aus seinem früher geschilderten näheren Umgang, zog seine Freude an kräftiger Eigenart, der Individualismus des Sturmes und Dranges, der ihn beseelte, Nahrung und verschmolz nun mit seiner Neigung für die alten fehdelustigen Ritter, die ihre persönliche Freiheit gegen den Reichsgedanken behaupten wollten. Was jeder Stürmer und Dränger in sich selbst fühlte, Kampf seines originellen, kraftvollen Ichs gegen eine ihn einschränkende, jeder Individualität feindliche und doch schwächliche Allgemeinheit, das sah er jetzt im Bilde des Kampfes der alten Ritter für ihre Privilegien, für ihre Freiheit. Die Vertreter der Kraft, rechte „Kerls" und rechte Deutsche waren sie ihm im Gegensatz zu der kraftlosen, kriechenden und verwelschten Gesellschaft am Kaiserhof. Wurden ihm die Ritter unwillkürlich zu Stürmern und Drängern, so der Kaiserhof und die Höfe der geistlichen und weltlichen Fürsten ebenso unwillkürlich zu einem Bild der gleich kraftlosen, gleich verwelschten vornehmen Gesellschaft im Jahrhundert der Aufklärung. Zum erstenmale tritt hier eine Eigentümlichkeit hervor, die nach Goethes eigener Bemerkung in vielen seiner größeren und kleineren Arbeiten zum Ausdruck kommt: „die Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in Eins" (D. u. W. III S. 166). Die Anschauung, die er von den Zeiten des Faustrechts hatte, verband sich in seinem Gefühl aufs engste mit der früher geschilderten Stimmung, die er seiner eigenen Zeit gegenüber in Straßburg gewann, mit seinem Streben nach selbstsicherer Kraft und nach Deutschtum gegenüber der Schwäche und dem Franzosentum, wie sie im allgemeinen den höheren Ständen in Deutschland damals anhafteten. Was den jungen Goethe wie Herder und beider Gesinnungsgenossen auszeichnete und begeisterte, kraftvolle Individualität und echt deutsches Wesen, das fand er in der deutschen Gegenwart nur bei wenigen, nur als

Ausnahme und ebenso in den zwei vorhergehenden Jahrhunderten, den Zeiten der Ohnmacht und der Fremdherrschaft in Deutschland. Über diese zurückschweifend im Suchen nach seinen Idealen faßte er Fuß im Zeitalter der Reformation, in welchem sein Volk zum letzten Mal als Ganzes, in einer Fülle großer Persönlichkeiten seine Kraft und seine Eigenart bethätigt hatte. Zwei Männer, die diesen Geist jener Epoche verkörpern, sind als Lieblingsfiguren des Straßburger Goethe schon genannt, Luther und Hans Sachs, neben sie treten, aus den gleichen Gründen wie sie von dem jungen Dichter bewundert und verehrt, die Gestalten der Ritter jener Zeit, ein Hutten, ein Sickingen, ein Gottfried von Berlichingen.

Auf die leidenschaftliche Vorliebe für Individualität und Kraft also führen mit Goethes ganzem Deutschtum das kulturgeschichtliche Interesse und die herzliche Sympathie, die er für die Zeit des Faustrechts in Straßburg faßte, zurück. Eine Tendenz der Zeit griff er, wie in seinem Deutschtum überhaupt, so in der besonderen Form, die es in der Götzstimmung annahm, auf. Der Kultus Hermanns des Cheruskers, von dem früher die Rede war, bildet die Vorstufe zu der Begeisterung für die Machtgestalten der Reformationszeit. Schon in den Dichtungen, in denen er seit der Mitte des Jahrhunderts sich bethätigte, fand der Unwille über Deutschlands Verwelschung, die Neigung, alte deutsche Kraft gegenüber der Weichlichkeit der Welschen zu verherrlichen, Ausdruck. Von solchen Dichtungen sah der junge Goethe in Leipzig Elias Schlegels Schauspiel „Hermann" auf der Bühne. Um dieselbe Zeit verlor der bewunderte Klopstock sich ganz in das Urgermanentum, dichtete als moderner Barde die meisten der Oden, die von altgermanischer Heldengröße und Herrlichkeit singen, und ein Jahr, bevor Goethe nach Straßburg zog, erschien das erste Bardiet „Hermanns Schlacht". Ein Jugenddrama „Arminius" verfaßte auch der Osnabrücker Historiker Justus Möser. Deutlicher, als in den übrigen Hermannsdichtungen, treten in der seinigen Beziehungen auf die Gegenwart hervor. Überhaupt erstrebte Justus Möser, erfüllt von der aufgeklärten Tendenz die Wissenschaft zu popularisieren, zu sehr eine unmittelbare praktische Wirkung auf sein Publikum, um es in

der Nebelwelt eines Urgermanentums festzuhalten. Durch das Mittelalter bis in die neue Zeit verfolgte er, was sich vom Wesen der alten Germanen in Sitten, Gesetzen und auch in einzelnen Persönlichkeiten lebendig erhalten hatte, und stellte ihm die moderne Entartung, den Abfall der Deutschen von ihrem ursprünglichen Nationalcharakter gegenüber, so gleich dem jungen Goethe „Vergangenheit und Gegenwart in Eins empfindend". Auch sein Interesse fesselte deshalb vor allem die Periode, in der das alte und das moderne Deutschtum in Streit miteinander lagen, das Ende des fünfzehnten und das sechzehnte Jahrhundert. Vom Landfrieden des Kaisers Maximilian datiert er den Beginn der Geschichte des neuen deutschen Reiches. Wenn er aber als Historiker die Notwendigkeit des Fortschritts vom Mittelalter zur Neuzeit einsah, seine Vorliebe gehörte doch immer den Erscheinungen und Persönlichkeiten, in denen sich alte deutsche Kraft, überhaupt alte deutsche Eigenart offenbarte. Und wie bei Goethe, Herder und andern Stürmern und Drängern, hat bei Möser diese Vorliebe ihre Wurzel im Individualismus. Ausdrücklich beruft er sich auf die Opposition der jungen Genies gegen alle allgemeinen Regeln und Gesetze und verlangt, daß der Individualitätskultus, der sich in ihr ausspricht, auch auf die Staatsverfassung übertragen, daß nicht durch allgemeine Gesetze, durch Centralisieren und Uniformieren, durch eine despotische Regierungsweise die Eigenart des Volkes unterdrückt und das lebendige Spiel der mannigfaltigen Einzelkräfte gelähmt werde. „Je einfacher die Gesetze und je allgemeiner die Regeln werden, desto despotischer, trockener und armseliger wird ein Staat" — es ist, auf die Politik angewendet, dieselbe Anschauung, die Herder gleichzeitig in seinen Fragmenten für das Leben der Sprache und für die Poesie zur Geltung brachte. Wegen seiner kräftigen deutschen Eigenart war auch für Möser Luther ein Ideal; er hat ihn gegen Voltaire 1765 in einem Sendschreiben verteidigt. Die Thatkraft des großen Reformators rühmt er, durch die er ebensogut der größte Feldherr seiner Zeit hätte werden können, und entschuldigt die Fehler, die er begangen, die Maßlosigkeiten, durch die er sich zuweilen gegen seine Feinde ins Unrecht setzte, mit seiner Leidenschaftlichkeit. Ganz im Sinne des Sturmes und

Dranges als Folge einer gewaltigen Individualität erscheint diese Leidenschaftlichkeit, als notwendige Bedingung wahrer Größe und deshalb auch in ihren Verirrungen als erhabener Kontrast zu der Schwäche der Gegner Luthers, deren Wesen als Mittelmäßigkeit und furchtsame Regelmäßigkeit herabgesetzt wird. Kurz, das Bild, das hier von Luther in seinen Vorzügen und Fehlern entworfen wird, ähnelt in wesentlichen Merkmalen dem Bilde der Ritter des Faustrechts, wie es sich zu Straßburg in Goethes Geist zu entrollen begann. Und auch diese Ritter selbst erschienen Justus Möser als Vertreter alter deutscher Kraft und Freiheit und waren ihm in ihrem trotzigen Individualismus ungeachtet ihrer Gewaltthaten sympathischer, als die schwächliche und charakterlose Allgemeinheit, die sie unterdrücken wollte und freilich das Recht auf ihrer Seite hatte. In einer Abhandlung aus dem Jahre 1770 „Der hohe Stil der Kunst unter den Deutschen" nennt er die Zeiten des Faustrechts in Deutschland diejenigen, „worin unsere Nation das größte Gefühl der Ehre, die mehrste körperliche Tugend und eine eigene Nationalgröße gezeiget hat", mögen „die feigen Geschichtsschreiber hinter den Klostermauern und die bequemen Gelehrten in Schlafmützen sie noch so sehr verachten und verschreien". Persönliche Kraft und Tapferkeit habe sich in jenen Zeiten, ähnlich wie in der Welt des Homer und wie es jetzt Rousseau verlange, frei bewegen und bethätigen können, überhaupt „individuelle Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit, welche doch einzig und allein eine Nation groß machen kann". Anerkannt wird freilich die Unmöglichkeit, das Faustrecht wieder einzuführen, aber das Recht spricht Möser der Gegenwart ab, die vergangene Zeit als eine „barbarische" zu betrachten. Vielmehr könne man sie nur glücklich preisen, und „studieren sollte man billig diese große Periode und das Genie und den Geist kennen lernen, welcher nicht in Stein und Marmor, sondern am Menschen selbst arbeitete und sowohl seine Empfindungen als seine Stärke auf eine Art veredelte, wovon wir uns jetzt kaum Begriffe machen können". Echte Sturm- und Drangstimmung ist das, im ganzen und im besondern durchaus die Stimmung des Goetheschen „Götz". Der ritterliche Selbsthelfer, wie ihn der junge Dichter ein Jahr nach dem Er-

scheinen dieser Abhandlung auferstehen ließ, wird lebendig, wenn Möser sagt: „Unsere Vorfahren glaubten, jedem Menschen komme das Recht des Krieges zu, und auch noch jetzt können wir nicht anders sagen, als daß es einem jeden Menschen freisteht, sich von dem richterlichen Urteil auf seine Faust zu berufen."

Justus Möser ist mit seinen Ansichten und Sympathien aber nicht nur ein Beweis, daß Goethes Interesse für die Zeit und die Ritter des Faustrechts und seine Anschauung von ihnen damals durch bedeutende Geister geteilt wurde, weil sie der ganzen Stimmung der Sturm- und Drangperiode entsprachen. Justus Möser hat auch unmittelbar auf die Entwicklung jenes Interesses und jener Anschauung in dem jungen Dichter eingewirkt. Dieser las die kleinen Aufsätze, die der „herrliche, unvergleichliche Mann" in den Osnabrückischen Intelligenzblättern seit 1766 veröffentlichte und die später als „Patriotische Phantasien" zusammengestellt und herausgegeben wurden, und ebenso wohl sein Hauptwerk, die „Osnabrückische Geschichte", deren erster Teil 1768 erschien. Noch mehrmals werden wir auf Justus Möser zurückkommen, der auf die Entstehung und Gestaltung des „Götz von Berlichingen" einen höchst bedeutenden Einfluß geübt hat.*)

Herder war es, der den jungen Goethe in Straßburg energisch auf Möser hinwies. Es bedarf nach allem Gesagten keiner weiteren Auseinandersetzung, in wie vielen Punkten Herder mit dem Verfasser der „Patriotischen Phantasien" übereinstimmte. Dieselbe Ansicht wie dieser hegte er auch von der Periode des Übergangs aus dem deutschen Mittelalter in die Neuzeit. Nach einer brieflichen Mitteilung aus dem Jahre 1768 hatte er „lange den Gedanken gehabt, einen historischen Versuch über das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert zu machen — es ist das wichtigste Säkulum und die Quelle der neueren Geschichte".**) In seinem dritten kritischen Wäldchen (1769) verlangt er eine Darstellung der „werdenden Verfassung" des deutschen Reiches und weist auf die hohe Bedeutung hin, die für die Entwicklung der deutschen Kultur das Zeitalter der Kaiser Maximilian und

*) In D. u. W. spricht Goethe von Möser III S. 139—141. 185.
**) Herders Lebensbild I, 2 S. 361.

Karl V. habe. Er nennt es da „den Mittelpunkt aller Geschichte hinter den Römern, die Basis aller neueren europäischen Verfassung und einen Raum, der durch alle Länder Europens hinüber der vortrefflichste zu der besten historischen Bearbeitung sein müßte. Von hier aus fängt sich alles an, Staats- Litteratur- Religionsveränderung — eine neue Geburt des menschlichen Geistes durch ganz Europa.“*) Gleich Justus Möser aber empfand Herder, so voll er als Historiker die Größe des Reformationszeitalters anerkannte, doch eine starke persönliche Vorliebe für die voraufgehenden Perioden der deutschen Geschichte, die der großen Menge der Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts die „dunklen, die barbarischen mittleren Zeiten“ waren. In scharfer Opposition gegen dieses hochmütig verständnislose Urteil hat Herder bald nach dem Erscheinen des „Götz“ in der Abhandlung „Auch eine Philosophie der Geschichte“ (1774) seine Gedanken über die deutsche Vergangenheit zu einer leidenschaftlichen Verherrlichung des Mittelalters zusammengefaßt. Mit seiner Fülle von Empfindung, Bewegung und Handlung, mit seiner Mischung von frommer Andacht, Aberglauben, treuer Liebe und Heldenkraft in großen Persönlichkeiten, mit seinem „Rittersinn“ erscheint es da trotz aller Roheit und Gewaltthätigkeit ganz ebenso verklärt gegenüber den einförmigen, schwächlichen, „kränkelnden“, „entnervten“ neuen Zeiten, wie bei Möser und im Goetheschen „Götz“.

Eine der wichtigsten Urkunden für die Wendung unserer Schriftsteller zum Deutschtum, deren glänzendste poetische Frucht „Götz von Berlichingen“ wurde, erkannten wir in den „Blättern von deutscher Art und Kunst“. Bedeutsam steht in ihnen neben den Aufsätzen Herders und Goethes, die ihrer Straßburger Stimmung entsprangen, eine Abhandlung Mösers über deutsche Geschichte, die der Vorrede zu seiner Geschichte Osnabrücks entnommen wurde. Ein äußerer Beweis für die allgemeine Gesinnungsverwandtschaft der drei Männer, aber auch, wenn man im besondern ihre Übereinstimmung in der Auffassung derjenigen Periode deutscher Geschichte, welcher der Stoff

*) Herders Sämtl. Werke III S. 462 ff.

des „Götz“ angehört, in Betracht zieht, für die bedeutende Rolle, die Herder und Möser in der Entwicklungsgeschichte des Goetheschen Dramas spielten.

Aus Goethes Lebenserfahrungen und Studien heraus also entstand zu Straßburg die Stimmung für den „Götz“, zusammentreffend mit den Anschauungen bedeutender Geister der Zeit und auch direkt durch sie beeinflußt.

Jedes wahrhaft große, gewaltig auf seine Zeit wirkende historische Drama muß wohl auf solche Art im Dichter sich vorbereiten. Die Wahl des Stoffes darf keine zufällige sein, die Vergangenheit, aus der er genommen wird, muß irgendwie in der Seele des Dichters zur Gegenwart in Beziehung treten, sie darf nicht ein rein geistiges, sie muß zugleich ein Gefühlsinteresse für ihn und für seine Zeitgenossen haben.

Die nächste Entwicklungsstufe ist die Verdichtung der allgemeinen Stimmung zu festen, plastischen Gestalten.

Wir wissen, nirgends genügte dem Straßburger Goethe die Verstandesarbeit, das bloße Wissen, überall suchte er Anschauung, ja mehr: nicht nur sehen wollte er, sondern dreingreifen, packen, gewissermaßen mit der Seele fühlen. So auch bei den Studien über die Periode der deutschen Vergangenheit, die ihn so lebhaft interessierte. In „Dichtung und Wahrheit“ (III S. 74) bemerkt er, als er von dem Werke Datts über den Landfrieden, aus welchem er sich hauptsächlich über die Rechtszustände jener Zeit unterrichtete, spricht, daß er sich die „seltsamen Einzelnheiten möglichst veranschaulicht“ habe. Nach sinnlicher Vergegenwärtigung des Vergangenen strebte er, mit der Phantasie, mit der Nachempfindung des Dichters umfaßte er die alte Zeit, daß ihr Leben und ihre Menschen ihm etwas Sichtbares, Greifbares wurden.

Mit einem anschaulichen, lebensvollen Bild von der Zeit des Faustrechts kehrte der Dichter schon aus Straßburg nach Frankfurt zurück. Da mag nun jenes Bild durch das Wiedersehen all der altertümlichen Reste, unter denen er schon früher in die deutsche Vergangenheit sich zurückgeträumt hatte, noch lebhaftere Farben gewonnen haben. Die Thätigkeit seiner Phantasie ward für die alten Zeiten so mächtig und tief erregt, daß

sie zu einem Ausbruch in künstlerischem Schaffen drängte. Wir haben ja Goethes eignes Geständnis, daß das Dichten für ihn immer eine Selbstbefreiung von Eindrücken und Empfindungen, die ihm übermächtig wurden, vergleichbar der Krisis einer Fieberkrankheit war.*) In der Stimmung, die ihn völlig beherrschte, trieb es ihn, die Selbstbiographie eines der alten fehdelustigen Ritter, des Gottfried von Berlichingen, die er sicherlich schon früher gelesen hatte, aufs neue in die Hand zu nehmen.**) Einen noch andern Eindruck, als früher, einen viel gewaltigeren machte sie jetzt auf ihn, da ihm die Zeit, der sie entstammte, so genau bekannt und nicht nur seinem Verstande, sondern in der geschilderten Weise auch seinem Gefühle und seiner Einbildungskraft nahe getreten war. Und nun lebte er damals — es war die Zeit seiner Shakespearerede — ganz unter dem Bann des großen englischen Dramatikers. Die Begeisterung für ihn und die Begeisterung für die alten deutschen Helden, beide zugleich einen poetischen Ausdruck suchend, verschmolzen in den leidenschaftlichen Versuch, die Geschichte Gottfrieds von Berlichingen zu dramatisieren. Eine Leidenschaft nennt Goethe selbst in einem Brief an Salzmann vom 28. November 1771 dieses Unternehmen, eine Leidenschaft, die ihn in ein „Cirkelgen" werfe, daß er „Sonne, Mond und die lieben Sterne darüber vergesse", und eine „ganz unerwartete Leidenschaft". Nur auf den Entschluß, Götz von Berlichingen zum Helden einer Dichtung zu machen, und auf die Arbeit daran kann sich dieses „unerwartet" beziehen. Die Stimmung und die Gedanken, deren Ausdruck das Schauspiel wurde, konnten für Salzmann nichts Neues sein, da sie sich schon zu Straßburg in Goethe mit einer gewissen Naturnotwendigkeit entwickelt hatten. Sie wehen uns auch aus den wenigen Fragmenten an, die sich von einem wohl schon in Straßburg geplanten Drama „Cäsar" in den Ephemerides erhalten haben.***) Da

*) Vgl. D. u. W. II S. 65, III S. 72. 132.

**) Lebens-Beschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, herausgegeben von Franck von Steigerwald, Nürnberg 1731, jetzt in den Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur, herausg. von Bieling, Nr. 2, Halle 1886. Nach der letzteren Ausgabe citiere ich.

***) Ephemerides S. 27—28, man vergleiche auch S. 14, 32—34.

sagt Sulla von Cäsar: „Es ist was verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwachst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem übern Kopf wachsen wird; es ist ein sakerments Kerl", und Cäsar: „Ja Servius, ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünsch ich mir biß ans Ende; große Ehren — werthe Feinde. So lang ich lebe, sollen die Nichtswürdigen zittern und sie sollen das Herz nicht haben auf meinem Grabe sich zu freuen."

Der Cäsar des Goetheschen Dramas sollte entschieden eine viel gewaltigere Persönlichkeit werden, als der Shakespearesche, ein Held, der sich durch eigne siegesgewisse Kraft aus seinem Volke emporringt zu dessen Herrscher. Aus seiner persönlichen Größe, seiner machtvollen Individualität sollte das Recht seiner Thaten fließen, das Recht auf seiner Seite und das Unrecht auf Seiten seiner Feinde, zuerst des Sulla, dann des Pompejus. Und wenn er schließlich durch seine Gegner fiel, so sollte dies sicherlich in dem Geiste dargestellt werden, daß er auch noch im Tode über die Welt, der er erliegt, durch sein Wesen triumphiert. Ohne Zweifel wäre ein solcher Cäsar dem „Kolossalischen" vieler Helden Shakespeares, das Goethe damals so laut bewunderte, näher gekommen als Götz, hätte noch mehr als dieser dem Sturm- und Drangideal des Kraftmenschen entsprochen, und ganz anders wäre seine persönliche durch seine geschichtliche Größe, durch die weltgeschichtliche Bedeutung seiner Thaten gehoben worden, als Götzens persönliches Wesen durch seine Privatfehden mit Fürsten und Reichsstädten.*)

Und doch mußte der „Cäsar" zurücktreten, sobald Götz dem Auge des Dichters lebendig wurde. In ihm hatte er einen Helden aus der Zeit selbst, deren Gedanken er sich zu eigen gemacht, und einen Helden von echt deutscher Art, wie sie damals sein Ideal war. Um diese Gestalt des „ritterlichen Selbsthelfers", des „wohlmeinenden braven Mannes in wilder anarchischer Zeit" mußten sich jetzt, wieder mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, die Gedanken und Phantasien, die den jungen Stürmer und

*) Über Goethes „Cäsar" vergleiche man Biedermann, Goethe-Forschungen, Neue Folge 1886 S. 164 ff. und G.-Jahrb. XII S. 247 ff.

Dränger beschäftigten, bewegten, beherrschten, zusammenziehen und kryſtallisieren.

So gestaltete sich denn das Drama zunächst in Goethes Geist, die Schwester gab nach dem Bericht in „Dichtung und Wahrheit“ (III S. 116 ff.) den letzten Anstoß zur Niederschrift und sie hielt den Bruder bei der Arbeit in Atem, so daß „Götz von Berlichingen“ wahrscheinlich erst im November 1771 begonnen wurde und im December bereits vollendet war. Diese erste Fassung des Schauspiels gilt es zunächst zu betrachten als den unmittelbaren Ausdruck der Stimmung des Dichters, die sich in Straßburg entwickelt hatte.*)

2.

Er rette das Andenken eines braven Mannes, schreibt Goethe an Salzmann über seine Arbeit am „Götz“. Eine solche Rettung war ganz im Sinne Lessings, der Ausdruck einer leidenschaftlichen Wahrheitsliebe, die sich getrieben fühlt, das Unrecht, das jemand durch falsches Urteil der Welt geschehen ist, wieder gut zu machen. Lessings vier „Rettungen“ aus dem Jahre 1754, von denen zwei auch Personen und Vorgänge aus der Zeit Götzens von Berlichingen behandeln, werden dem jungen Goethe nicht unbekannt geblieben sein.

Lessingscher Geist lebt auch in dem Helden des Dramas. Daß dieser in Hauptzügen seines Wesens Luther, wie er damals z. B. von Justus Möser geschildert ward, verwandt sei, wurde angedeutet. Nun sind aber auch Luther und Lessing Geistesverwandte, der Luther des achtzehnten Jahrhunderts wird Lessing oft genannt, und so standen die Züge, die Goethes Götz mit Luther gemein hat, dem Dichter auch in Lessing vor Augen: die schneidige, kampfesfrohe Thatkraft, die hitzige Leidenschaft, die keine Rücksicht kennt, die unbekümmert auf den Gegner losfährt,

*) Die erste Fassung des Dramas ward damals nicht veröffentlicht, sondern zum erstenmal 1832 unter dem Titel „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt“. Sie ist abgedruckt im JG. II S. 44 ff., und der 37. Bd. der Weimarer Goethe-Ausgabe wird sie nach der im Goethe-Archiv erhaltenen Handschrift bringen.

oft ausbrechend in „göttliche Grobheit", zuweilen auch durch Übertreibung, durch Maßlosigkeit sich ins Unrecht setzend.

Inwiefern „rettete" nun aber Goethe seinen Helden? Er entriß ihn der Vergessenheit, in die er, nach seiner Ansicht unverdient, bei der Mehrheit des deutschen Volkes geraten war. Und er wollte den wenigen, die noch etwas von Götz wußten, eine bessere Meinung von ihm beibringen, als sie hegten. Die schlechte, zuweilen ungerechte Behandlung, die dem Helden schon bei Lebzeiten zu teil geworden war, hatte nachgewirkt. Man sah in ihm nur den Raubritter und den Empörer gegen Kaiser und Reich, man kannte ihn fast nur als den Anführer der aufrührerischen Bauern, das heißt: nur die dunkelste und unrühmlichste Episode seines Lebens hatte sich im Andenken der Nachlebenden erhalten. Und im besondern die Aufklärung schloß ihn in die Verachtung ein, mit der sie auf das ganze deutsche Mittelalter zurückblickte. Indem Goethe dieser Auffassung gegenüber das wahre Bild des Ritters herzustellen suchte, das Edle in seinem Wesen aufdeckte, enthüllte er zugleich das Unedle im Charakter seiner Feinde, ließ die letzteren für die Verirrungen des Helden verantwortlich erscheinen, lenkte auf sie selbst die Vorwürfe zurück, die sie gegen jenen erhoben. Die Rettung auf der einen Seite war also nach der anderen eine moralische Vernichtung. Auch dieses Doppelgesicht hat „Götz von Berlichingen" mit Lessings „Rettungen" gemein, in denen gleichfalls dadurch, daß die einen Personen zu Ehren gebracht wurden, über andere, ihre Gegner, das Verdammungsurteil gesprochen ward. Und Lessing war mit diesem Verfahren nur ein Vertreter einer Stimmung, die damals in der Luft lag. In Frankreich bethätigte sie Voltaire durch sein Eintreten für die Unschuld gegen ungerechte Urteilssprüche. In der Schweiz enthüllte der junge Lavater durch eine Streitschrift die Ungerechtigkeit des Landvogts Grebel und erwirkte seine Bestrafung, sowie den schuldlosen Opfern seiner Bosheit Entschädigung. Beider Handlungsweise erwähnt Goethe in „Dichtung und Wahrheit" unter den „revolutionären Symptomen" der Zeit, als Beleg dafür, daß der Sinn für Gerechtigkeit erstarkte und zum Auftreten von „Privatleuten gegen ungerechte Richter", zur „Einmischung der

Einzelnen ins Regiment" führte".*) Es ist eine besondere Erscheinungsform der uns schon bekannten allgemeinen Tendenz gegen das Unwahre, das Scheinwesen.**) Diese selbe Tendenz, die auf der einen Seite, wie wir sahen, zu nachsichtiger Duldung in moralischen Dingen leitete, trieb anderseits, wo es versteckte Unsittlichkeit aufzudecken galt, zu leidenschaftlich rücksichtsloser Strenge. In Deutschland übernahmen die Stürmer und Dränger sie von der Aufklärung. Mit Lessing hatten sie die Leidenschaft für die Wahrheit gemein, die bei ihnen eng mit der Begeisterung für unverfälschte Natur zusammenhängt. Nicht nur verhaßt war ihnen alles Scheinwesen, wie alles Konventionelle, sie empfanden es auch als eine heilige Pflicht, den Schein zu zerstören, unter ihm die Wahrheit zu enthüllen. Goethe im besondern hatte schon als Knabe in Frankfurt reiche Gelegenheit gehabt zu erfahren, wie oft äußerliche Ehrbarkeit und Frömmigkeit innere Unsittlichkeit überdeckt. Früh, so erzählt er in „Dichtung und Wahrheit" (II S. 67), habe er in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit denen die bürgerliche Sozietät unterminiert sei. Die von herrlichen Häusern eingefaßten Straßen würden reinlich gehalten und jedermann betrage sich dabei anständig genug, aber im Innern sehe es öfter um so wüster aus, und ein glattes Äußere übertünche als schwacher Bewurf manches morsche Gemäuer. Solche Erfahrungen hatte er naturalistisch, eines bestimmten moralischen Urteils sich enthaltend, schon in den „Mitschuldigen" verwertet, die Stimmung, in die sie ihn versetzten, fand nun, unter leidenschaftlicher Parteinahme des Dichters, ihren gewaltigeren Ausdruck im „Götz". Einer ganzen Gesellschaft wird in ihm die Larve abgerissen, den „bürgerlich ehrlichen Spitzbuben, freundlichen Dieben und privilegirten Beutelschneidern", denen Götz das Recht abspricht, ihn einen Räuber zu nennen; die innere Fäulnis wird unter dem äußeren Glanz am Hofe des Kaisers und der Fürsten gezeigt. In um so hellerem Licht erstrahlt auf der andern Seite der innere Wert, der sittliche Adel eines Helden, den äußerer Schein verdunkelt hatte.

*) Vgl. D. u. W. III S. 83 und dazu die Entwürfe in der Weimarer G.-Ausg. I, 28 S. 360. 365.

**) Vgl. besonders S. 100 und S. 226—28.

„Edler, edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß", „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt" — in diesen beiden Schlußsätzen des Dramas faßt sich die Stimmung, die den jungen Dichter für seinen Götz begeisterte, zusammen, sie sind ein Protest des Gerechtigkeitsgefühls, das in den Kern dringt, gegen das Urteil der philiströsen Menge, das am Äußerlichen haftet. Im Philister verkörperte sich der schroffste Gegensatz zum Kraftgenie des Sturmes und Dranges. Als eine Kriegserklärung gegen das Philistertum werden wir das erste kraftgeniale Drama noch in anderen Beziehungen erkennen. Goethe selbst hat seiner Mutter nach deren Erzählung den „Götz" als ein Schauspiel angekündigt, über das die Philister große Augen machen würden.

Inwieweit Goethe mit seiner „Rettung" des Götz wirklich ein Unrecht, das diesem durch das Urteil der Welt zugefügt ward, wieder gut gemacht hat, inwieweit also sein Bild des alten Ritters den geschichtlichen Thatsachen entspricht, ist hier nicht zu untersuchen. Neuere Forschung stellte fest, daß Götz in seiner wilden Fehdelust die Gesetze des Reiches und das Wohl der Reichsangehörigen mit einer Rücksichtslosigkeit außer acht gelassen hat, durch welche die Strafen, denen er verfiel, und die ungünstige Meinung seiner Zeitgenossen bis zu einem hohen Grade berechtigt erscheinen.*) Aber davon wußte der junge Goethe nichts. Er hatte es nur mit dem Götz, wie er aus seinen Denkwürdigkeiten ihm entgegentrat, zu thun. Und diese Quelle, aus der er schöpfte, war selbst schon eine „Rettung", eine Selbstverteidigung des Ritters gegen die Vorwürfe, die ihm wegen seiner Handlungsweise gemacht wurden. Die treuherzige Biederkeit des Tones, in welchem sie gehalten ist, eine Biederkeit, deren Eindruck für den modernen Menschen schon durch die altertümlich volkstümliche Art der Darstellung geweckt wird, mußte auf den jungen Dichter, dessen Sympathie für die alten Raubritter und für altes deutsches Wesen sowie für alte deutsche, volkstümliche Ausdrucksweise längst rege war, überzeugend, be-

*) Vgl. Wegele, Götz von Berlichingen und seine Denkwürdigkeiten, Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, Neue Folge III S. 129 ff.

stechend wirken. Um so mehr als ihm selbst und seinen kraftgenialen Genossen Vorwürfe und Verdächtigungen von den Vertretern der überlieferten Sitte und Ordnung nicht erspart blieben. Auch insofern empfand er eine Ähnlichkeit zwischen sich und seinem Helden, eine Ähnlichkeit ihrer beiderseitigen Lage, und brachte so dem Versuch des Ritters, sich zu rechtfertigen, volles Verständnis entgegen. Dem Neid und der Mißgunst entsprungen nennt Götz in der Lebensbeschreibung die Anfeindungen, denen er ausgesetzt war. Seine Gewaltthaten und Rechtsverletzungen entschuldigt er mit der Art, wie die Gesetze gehandhabt wurden, und damit, daß zuerst von anderen gegen ihn oder gegen ihm nahestehende Personen Gewalt und Rechtsbruch geübt worden sei. Wortbrüchigkeit vor allem wirft er seinen Gegnern vor und leitet alles Unheil, das ihn betroffen, daher, daß er im Bewußtsein seiner eignen Ehrlichkeit zu fest und zu oft auf die Ehrlichkeit anderer gebaut habe, die ihn überlistet hätten. Alle diese Motive hat Goethe aus der Lebensbeschreibung in sein Drama herübergenommen, um den Helden sittlich hoch über seine Feinde und Ankläger zu erheben.

Nun ist „Götz von Berlichingen" aber etwas Größeres als eine „Rettung" geworden. Er ist ein vollendetes poetisches Kunstwerk, und nicht genug kann man die Genialität bewundern, mit welcher der Dichter ein solches aus dem Stoff, der ihm gegeben war, herausarbeitete. Denn nichts weniger als künstlerisch ist Götzens Selbstbiographie gestaltet. Etwas Dramatisches hat sie wohl in einzelnen kleinen Scenen, die frisch und kräftig, zuweilen auch unter Einschaltung lebhafter Wechselrede dargestellt sind, aber nicht im Verlauf des Ganzen. Lauter Einzelheiten aus dem vielbewegten Leben des Ritters sind es, lose aneinander gereiht, ohne innere Verbindung, ohne fortlaufende Entwicklung nach irgend einem Punkt hin, die Situationen oft nicht völlig klar, die auftretenden Personen, abgesehen vom Schreibenden selbst, nicht zur Anschaulichkeit und Lebenswahrheit individualisiert. Einförmig wird das geschilderte Fehdewesen, weil dieselben Situationen und Motive häufig wiederkehren und unter dem Geklirr der Waffen nur vereinzelte Töne anderer Art und fast gar keine, die zum Herzen dringen, sich vernehmen lassen. Und

daneben nun die Goethesche Dichtung mit ihrer tief in den Charakteren begründeten und eine psychologisch notwendige Entwicklung darstellenden Handlung, mit ihrer Anschaulichkeit und Lebenswahrheit der Situationen und Gestalten, im bunten Wechsel der Ereignisse und Stimmungen ein Abbild der Mannigfaltigkeit des Lebens und der Menschennatur, das nicht nur unsern Verstand und unsere Phantasie lebhaft beschäftigt, sondern mit einer Fülle von Zügen auch laut und warm zu unserem Herzen spricht. Welche gewaltige Phantasiearbeit liegt zwischen dieser Schöpfung und dem Stoffe, aus dem der Dichter sie formte. Wie geschickt ist alles irgend Brauchbare, was die Lebensbeschreibung bot, auch das kleinste benutzt worden. Aber auch nur das Brauchbare — mit wie feinem, zielbewußtem künstlerischen Sinn ward anderseits alles für das Kunstwerk Unwesentliche, wenn es auch in der Vorlage breiten Raum einnahm, ausgeschieden. Welche Größe der schöpferischen und welche Sicherheit der gestaltenden Kraft drängt sich auf, wenn wir versuchen dem Dichter nachzuschaffen. Eine leise Anregung durch seine Vorlage genügte ihm für manche Begebenheiten und Figuren seines Dramas, nur Angedeutetes führte er aus, ergänzte er, unscheinbare Keime entwickelte er zu vollem, kräftigem Leben, aus Personen, die in der Selbstbiographie nur ein Schattenleben führen, zum Teil nicht einmal mit Namen genannt sind, wurden in dem Schauspiel runde Menschengestalten von ausgeprägter Eigenart. Zu einer Figur des Dramas und ihrer Rolle fügten sich dabei zuweilen die Züge und Erlebnisse verschiedener Personen der Denkwürdigkeiten zusammen. Die vielen Einzelheiten, die diese boten, in größere Massen zusammenzudrängen und sie miteinander äußerlich und innerlich zu verknüpfen, das erkannte der Dichter überhaupt als seine Aufgabe, und in der Art, wie er sie löste und damit den Stoff vereinfachte, klärte, fester fügte, offenbart sich die ganze geniale Sicherheit seines künstlerischen Gestaltens. Nicht minder aber bewährte er diese nnd zugleich die ganze Größe seiner Phantasiekraft, seines schöpferischen Vermögens in dem, was er an Situationen, Gestalten, kleinen charakteristischen Zügen völlig frei erfand, so erfand, daß es durchaus zu allem Gegebenen stimmte, und so diesem einordnete,

daß ein in Stimmung und Kolorit einheitliches Ganzes, welches eine in sich geschlossene Begebenheit mit stetiger Entwicklung darstellt, zustande kam.

Vergegenwärtigen wir uns, um für das im allgemeinen Behauptete einzelne Belege zu erhalten, unter Heranziehung der Selbstbiographie den Inhalt des Dramas in seinen großen Zügen.*)

In drei Abschnitte zerfällt die Lebensbeschreibung, von denen der erste und der letzte einzelne Fehden und „Reiterstücke" erzählen, der zweite Götzens Teilnahme am Bauernkrieg schildert. Aus der wirren Fülle von Einzelheiten hat Goethe drei Hauptepisoden für die Handlung seines Schauspiels herausgegriffen: Götzens Streitigkeiten mit dem Bischof von Bamberg und den Nürnbergern, seine Fehde mit dem schwäbischen Bund an der Seite des Herzogs Ulrich von Württemberg und den Bauernkrieg. In der dramatischen Gestaltung dieser drei Ereignisse aber hat er sich nicht streng an seine Vorlage gebunden. Die einzelnen Thatsachen sind dieselben, die Götz berichtet, aber sie sind zum Teil anders verknüpft als in der Selbstbiographie. Manches, was in ihr der einen Episode angehört, ist in der Dichtung einer der beiden andern zugewiesen, alle drei sind mit großem Geschick so zusammengearbeitet, daß eine solche Handlung, wie sie ein poetisches Kunstwerk verlangt, geschaffen wurde.

Wir finden Götz am Anfang des Dramas in einer Situation, wie sie ähnlich in der Lebensbeschreibung mehrmals wiederkehrt: wegelagernd bei einer Herberge im Walde allein mit einem „Buben", während seine Knechte auf Kundschaft geschickt sind. Dem Adelbert von Weislingen lauert er auf, einem Ritter vom Hofe des Bischofs von Bamberg, durch dessen Gefangennahme er den Bischof zur Freigabe eines Buben, den dieser ihm „niedergeworfen" hat, zwingen will. Weislingen muß ihm auf sein Schloß Jaxthausen folgen — ähnliche Fälle bietet die Lebensbeschreibung auch mehrere — dort aber behandelt Götz ihn nicht

*) Vgl. über das Verhältnis des Goetheschen „Götz von Berlichingen" zu der Lebensbeschreibung Düntzer in seinen Erläuterungen S. 53—146 und Schröer in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des Dramas. Dazu gebe ich einige Ergänzungen im Text und in meinen Anmerkungen.

wie einen Gefangenen, sondern in Erinnerung an frühere Kameradschaft als Freund und entläßt ihn, nachdem der Reuige sich mit seiner Schwester Maria verlobt und sein Ritterwort, nichts Feindliches mehr gegen ihn unternehmen zu wollen, gegeben hat. Aber seine Vertrauensseligkeit wird, wie es nach seiner Versicherung in den Denkwürdigkeiten so häufig geschah, getäuscht. Weislingen läßt sich durch die Ränke des Bischofs und der schönen Adelheid von Walldorf in Bamberg festhalten und aufs neue zu Intriguen gegen den Jugendfreund gebrauchen.

Ein Ritter Weislingen kommt in der Selbstbiographie nicht vor, doch enthält sie Keime, aus der diese Figur hervorwachsen konnte, und zwar, wie mir scheint, mehr, als man bisher annahm. Nicht nur der Bamberger „Bunds-Rath", durch dessen Niederwerfung Götz nach der Lebensbeschreibung (S. 43) seinen Buben befreite, und für einige Einzelheiten die Gefangennahme eines Grafen von Waldeck gelegentlich der Mainzer Fehde (S. 74—5) kommen hier in Betracht, sondern auch, was Götz von seinem Abenteuer mit einem Herrn Frowin von Hutten, einem „lieben und nahen Freunde", dem er einmal vergeblich auflauert, berichtet und von seinem Erlebnis mit einem gefangenen Kölnischen Kaufmann, den er auf sein Ehrenwort, daß er wiederkehren wolle, zur Ordnung seiner Angelegenheiten ziehen läßt und der ihm meineidig wird (S. 44—45. 40—1). In den angeführten vier Episoden sind wichtige Züge des Verhältnisses zwischen Götz und Weislingen und die hauptsächlichen Begebenheiten, die zwischen ihnen in den beiden ersten Akten des Dramas vorfallen, gegeben. Wir haben hier das interessanteste Beispiel für einen der früher im allgemeinen geschilderten Prozesse, die der Stoff bei der Dramatisierung in des Dichters Phantasie durchmachte: was in der Lebensbeschreibung an verschiedenen Orten und von verschiedenen Personen erzählt wird, zog sich ihm um eine Gestalt und zu einer Begebenheit zusammen. Das meiste freilich that Goethe, wie wir sehen werden, für Weislingen und für die vorhin genannte Adelheid alles in völlig freier Schaffenslust und Schaffenskraft.

Im zweiten Akt erscheint Götz zusammen mit dem Ritter Selbiz in Fehde mit den Nürnbergern, die seinen Waffengefähr-

ten Hans von Littwach widerrechtlich ins Gefängnis geschleppt haben. Nürnberger Kaufleute, die von der Frankfurter Messe zurückkehren, sollen ausgeplündert werden.

Zu Anfang des dritten Aktes erfahren wir, daß dieser Streich geglückt ist. Die Kaufleute verklagen Götz und Selbiz während des Reichstages zu Augsburg beim Kaiser. Götz wird in die Acht erklärt und zu ihrer Vollziehung eine Reichstruppe von vierhundert Mann gegen sein Schloß Jaxthausen aufgeboten.

Soweit schließt sich Goethe in der Darstellung der Fehde seines Helden mit dem Bischof von Bamberg und den Nürnbergern genau, bis in Einzelheiten und oft bis auf den Ausdruck, dem Berichte der Lebensbeschreibung an. Nach diesem endete die Nürnberger Fehde mit einem Vergleiche zwischen den streitenden Parteien. Einen solchen konnte der Dramatiker nicht brauchen. Dagegen bot ihm der Ausgang der Fehde Götzens mit dem schwäbischen Bund wirksame dramatische Momente. Götz ward da als Bundesgenosse des Herzogs Ulrich von Württemberg in Schloß Meckmühl belagert. Weniger durch die Feinde, als durch Mangel an Nahrungsmitteln und Munition bedrängt, kapitulierte er, nachdem ihm und der Besatzung freier Abzug zugestanden war. Aber die Belagerer brachen den Vertrag, überfielen die Abziehenden, nahmen Götz gefangen und brachten ihn nach Heilbronn. Nach diesen Vorgängen gestaltete Goethe in seinem Drama den Ausgang der Nürnberger Fehde. Die mit der Vollstreckung der Acht beauftragten Reichstruppen spielen hier dieselbe Rolle gegen Götz, wie in der Lebensbeschreibung das Heer des schwäbischen Bundes. Die Belagerung von Meckmühl (S. 60—62) wird zur Belagerung von Jaxthausen, die, auch wieder in den Einzelheiten, jener genau nachgebildet ist.

Es folgen im vierten Akte Götzens Erlebnisse zu Heilbronn, in der Herberge und auf dem Rathause, seine Verteidigung gegen die erhobenen Anklagen, seine Weigerung, die Urfehde zu beschwören, der Auftritt mit den Heilbronner Bürgern, die ihn fangen wollen, seine Befreiung durch Franz von Sickingen. Alles Einzelne ist hier wieder aus der Lebensbeschreibung (S. 63—5), genommen, mehrfach wieder bis auf die Ausdrucksweise, aber es ist etwas anders geordnet und geschickt zusammengezogen zu einem

höchst wirksamen dramatischen Vorgang. Und während nach der Lebensbeschreibung Götz im ritterlichen Gefängnis zu Heilbronn verblieb, erlangt er im Drama seine Freiheit unter der Bedingung, daß er sich ruhig auf seinem Schloß halten, nicht aus seiner „Terminey" gehen wolle. In Wirklichkeit mußte Götz dieses Versprechen erst nach seiner Teilnahme am Bauernkrieg leisten. Wieder also verbindet Goethe Ereignisse verschiedener Episoden seiner Vorlage und gewinnt so die Möglichkeit, die Haupthandlung seines Dramas sich rasch und stetig entwickeln zu lassen.

Denn während Götz mißmutig über die unfreiwillige Muße auf seiner Burg sitzt, bricht in der Umgegend der Bauernaufstand aus. Das Anerbieten der Bauern, ihr Hauptmann zu werden, trifft ihn in einer Gemütsverfassung, die für die Annahme des Vorschlags die denkbar günstigste ist. Bestimmend treten die Motive hinzu, die Götz selber in seinen Denkwürdigkeiten angiebt, die Furcht, daß die Bauern, wenn er ihren Antrag zurückwiese, sein Besitztum verwüsten und ihn ermorden würden, und die Hoffnung, mäßigend auf die Empörer einwirken, sie von weiteren solchen Grausamkeiten, wie sie eben in Weinsberg verübt worden, zurückhalten zu können. Wie hierin, so schließt sich Goethe weiterhin im fünften Akte zunächst dem Berichte der Lebensbeschreibung an. Die Führer der Bauern, die dem Ritter haben versprechen müssen, von allen Thätlichkeiten abzustehen, halten ihr Wort nicht, und als sie von neuem anfangen zu plündern, sagt sich Götz von dem unnatürlichen Bunde los. Nun aber mußte der Dichter, um einen Abschluß seines Werkes zu gewinnen, ganz von seiner Vorlage und der geschichtlichen Wirklichkeit abweichen. Nach jener ward Götz, als er sich von den Bauern getrennt hatte, vom schwäbischen Bund nach Augsburg vor Gericht geladen und dort zwei Jahre im Turm gefangen gehalten. Er hat dann noch fünfunddreißig Jahre gelebt und an zwei Feldzügen des Kaisers gegen Türken und Franzosen teilgenommen. Im Drama dagegen wird er unmittelbar nach seiner Lossage von den Bauern im Kampfe gegen die Truppen des schwäbischen Bundes verwundet, gefangen wieder nach Heilbronn geschleppt, zum Tode verurteilt und stirbt im Garten seines Kerkers.

Nicht nur alles, was die Lebensbeschreibung in den drei Episoden, aus denen die Haupthandlung des Dramas gebildet wurde, an charakteristischen, anekdotenhaften kleinen Zügen bot, verwertete der Dichter, auch den andern Episoden, welche die Denkwürdigkeiten erzählen, entlehnte er solche Züge und fügte sie der Handlung ein oder ließ sie im Gespräche berichten. Der Veranschaulichung und Belebung der Personen und Situationen diente das und zwar, je nachdem jene Züge allgemein menschliche oder zeitgeschichtlich gefärbte waren, der Veranschaulichung und Belebung überhaupt oder der lebhaften Vergegenwärtigung des besonderen Charakters der vergangenen Epoche, in welcher die Ereignisse sich abspielen. In beiden Beziehungen, hinsichtlich des historischen Kolorits wie hinsichtlich der allgemeinen Anschaulichkeit und Lebensfülle, ist des Dichters Streben charakteristisch für den Stürmer und Dränger.

Dramen mit historischen Stoffen gab es ja schon vor dem „Götz" in Deutschland, sowohl volkstümliche Haupt- und Staatsaktionen, wie sie die Wandertruppen aufführten, als auch kunstmäßige Dramen, wie sie in Nachahmung des klassischen Schauspiels der Franzosen von Gottscheds Anhängern verfaßt wurden. Aber von historischem Kolorit war in beiden Gattungen keine Rede. Die Verhältnisse, die für die geschichtlichen Ereignisse und Personen der Rahmen sind, die Art, wie die Menschen mit einander verkehren, ihre Denk- und Ausdrucksweise waren nach dem modernen Leben gebildet und zwar in den „regelmäßigen" Dramen der Gottschedschen Schule französisch gefärbt. Diese Vergewaltigung der Geschichte mußte in der Zeit des Sturmes und Dranges, als der historische Sinn erstarkte, Widerspruch wecken. Als man anfing, die Aufmerksamkeit und Würdigung, die man der Individualität überhaupt zu teil werden ließ, auch auf die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Zeiten und Völker auszudehnen, als für diese das lebhafteste Interesse erwachte, als es dem Geschichtsforscher und dem Kritiker zur Pflicht gemacht wurde, jede Erscheinung aus den Verhältnissen, denen sie entsprungen war, heraus zu beurteilen, da mußte es auch den Dichter, der einen geschichtlichen Stoff behandelte, reizen und ihm notwendig erscheinen, sein Werk so zu gestalten, daß es ganz vom eigen-

artigen Geist der Zeit, welcher der Stoff angehörte, erfüllt war. Auf solchen historischen Realismus in der Poesie mußte vor allen Herder, in dessen Jugendschriften Würdigung und Betonung historischer Individualität beinahe auf jedem Blatt uns begegnet, dringen. Schon in einem Fragment von 1766 richtete er gegen die französischen Dramen den Vorwurf, der auch ihre deutschen Nachahmungen trifft, daß darin die alten Stoffe modernisiert seien, daß nur eine „neue witzige und spruchreiche Denkart in alte Kleider eingehüllt werde". Es verrät denselben historischen Sinn, wenn sein junger Straßburger Schüler schon bei seinen juristischen Studien sich von der Eigenart des ganzen deutschen Lebens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert eine Anschauung zu verschaffen strebte. Noch eifriger betrieb er diese kulturgeschichtlichen Studien, als ihm der Gedanke, Götz von Berlichingen zum Helden eines Dramas zu machen, zum festen Entschlusse gereift war. In „Dichtung und Wahrheit" berichtet er, daß er, um das Jahrhundert seines Helden gründlich kennen zu lernen, die „Hauptschriftsteller" fleißig gelesen habe. Er selbst führt dann von diesen nur den bereits erwähnten Datt mit seinem Werke über den Landfrieden an. Die Lektüre anderer ist aus den Angaben der Ephemerides und aus dem Drama selbst zu erschließen. Es ist sicher, daß der Dichter über die Feme nicht aus Datts Buch allein sich unterrichtete.*) Nachgewiesen ist ferner,**) daß er für die Schilderung der Rechtszustände im Reiche, des Wesens und Treibens der Ritter, der weltlichen und geistlichen Fürsten und ihres Verhältnisses zu einander sowie zum Kaiser manches aus Huttens satirischen Schriften schöpfte, und es wird sich zeigen, in ähnlicher Weise scheinen Luthers Schriften, besonders seine „Tischreden" für den „Götz" die Bedeutung von Quellen zu haben. Für manches, was Goethe zur Charakteristik und Vergegenwärtigung der alten Zeit seinem Schauspiel einfügte, fand er auch in den Anmerkungen des Herausgebers der Selbstbiographie Anregung und Stoff, vor allem für die Dar-

*) Vgl. Düntzer, Erläuterungen zu den deutschen Klassikern Bd. 11 S. 139.

**) Von Wilmanns, Quellenstudien zu Goethes Götz von Berlichingen, Berlin 1874.

stellung der Weinsberger Episode des Bauernkrieges, auf die auch schon früher ein Bild in Gottfrieds Weltchronik seine Aufmerksamkeit gelenkt hatte. In energischster Ausbeutung seiner Vorlage, in umfassenden Studien, in einer weitreichenden Lektüre erfüllte der Dichter die Forderung, die Herder an den Historiker stellte: er versenkte sich ganz in das Wesen der Zeit und der Menschen, die er zu behandeln hatte. Und vermittelst der Kenntnisse, die er so gewann und die sich ihm bei seiner regen Phantasiethätigkeit rasch in Bilder umsetzten, gelang es ihm nun nicht nur, das, was Götzens Lebensbeschreibung berichtet, zu größerer Anschaulichkeit zu beleben, sondern auch, es zu ergänzen, es abzurunden zu einem vollständigen und treuen Gemälde der Zeit. Es gelang ihm, wie er in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 74) sagt, „den Götz von Berlichingen in seiner Zeitumgebung zu dramatisieren" und damit das erste deutsche geschichtliche Drama mit wirklich historischem Kolorit zu schaffen.

Wie nun aber Herder das Studium der Vergangenheit immer im Hinblick auf die Kultur seiner eignen Zeit und deren Weiterentwicklung betrieb, so sollte auch das Bild einer vergangenen Epoche, das Goethe in seinem Drama entrollte, auf die Gegenwart wirken: der historische Gehalt durfte deshalb den allgemein-menschlichen nicht beeinträchtigen. Die Veranschaulichung und Belebung des Geschichtlichen war, wie schon angedeutet, nur der eine Teil der Aufgabe, die der Dichter bei der Dramatisierung des in der Selbstbiographie gegebenen Stoffes sich stellte. Mit nicht geringerer Energie und mit nicht geringerem Erfolge trachtete er, den Stoff nach der Seite des Allgemein-Menschlichen zu beleben und zu vertiefen, auch dabei vielfach an das, was seine Vorlage bot, anknüpfend, hier vor allem aber in freier Erfindung seine schöpferische Kraft bethätigend. Und wenn die Sorgfalt, die er auf das historische Kolorit verwandte, mit dem Individualismus der Sturm- und Drangperiode zusammenhängt, so weist das Streben, den allgemein-menschlichen Gehalt des gegebenen Stoffes zu erhöhen, nach einem andern uns schon bekannten Grundzug in der Stimmung derselben Epoche hin. Wahres Menschentum war neben ausgeprägter Individualität das Ideal, welches die Stürmer und Dränger für den Charakter

des Einzelnen und jeder Gesamtheit aufstellten, es war das Allgemeine, was sie neben dem Besonderen verehrten und suchten. Das Recht des natürlichen, im Grunde überall und immer gleichen menschlichen Empfindens war neben dem Recht der einzelnen Individualität die leitende Idee, die Behauptung und Wiederherstellung jenes Empfindens war die Losung in dem Kampfe der jungen Generation gegen die Konvenienz, gegen die Willkürherrschaft der Regel. Die Darstellung wahren Menschentums, allgemein-menschlichen Empfindens, die poetische Gestaltung von Situationen und Verhältnissen, in denen es voll und vielseitig zum Ausdruck kommt, ergab sich so für die Dichter derselben Generation als eine lockende und notwendige Aufgabe. Und in ihrer Lösung zeigt im besondern die Dramatik der Genieperiode einen gewaltigen Fortschritt gegen die frühere, auch gegen das bürgerliche Rührstück, in welchem seit Gellert unter dem Einfluß der psychologischen englischen Dichtung ein Anfang mit der Schilderung allgemein-menschlicher, natürlicher Empfindung schon gemacht war, einen Forschritt auch gegen Lessings „Minna von Barnhelm", die ihrerseits schon jenes Rührstück und Lessings eigene „Miß Sara Sampson" in der Natürlichkeit und Allgemeingültigkeit der dargestellten Empfindungen hoch überragte.

Liebe, Freundschaft und Familienleben reizten die Sturm- und Drangdichter vor allem zur Behandlung, weil auf diesen drei Gebieten das natürliche menschliche Empfinden sich ganz besonders rein und in seiner Gleichartigkeit bethätigt, sei es in glücklicher und beglückender Innigkeit oder in verzehrender und verheerender Leidenschaft. Die Liebe spielt in Götzens Selbstbiographie gar keine Rolle, Freundschaft und Familienleben nur eine ganz untergeordnete. Und alle drei nehmen nun in der Goetheschen Dichtung breiten Raum ein mit einer Fülle ergreifender rein menschlicher Züge, in denen die dargestellten Handlungen und Begebenheiten die in der Selbstbiographie fehlende tiefere, die psychologische Begründung finden.

Während in der Lebensbeschreibung die Schwester, die Frau und die Kinder des Ritters nur flüchtig erwähnt werden, erscheint er im Drama als das verehrte Haupt einer durch innigste Liebe verbundenen Familie. Tief werden wir in deren Zusammenleben

eingeführt. Ihre in der Selbstbiographie nicht einmal mit Namen genannten Mitglieder sind ausgeprägte Individuen geworden: die thatkräftige Hausfrau Elisabeth, die empfindsame Schwester Maria, der dem Vater so unähnliche kleine Karl.

Um die Familie des Helden gruppieren sich als weiterer Kreis seine Freunde. Von ihnen kamen in der Lebensbeschreibung Selbiz und Sickingen am häufigsten vor, aber doch nur neben anderen als Götzens „Reit-Gesellen" und Verbündete in seinen Fehden. Wie viel enger, eben durch warm freundschaftliche Empfindungen sind sie im Drama an ihn geknüpft, zumal Sickingen, der die Hand der Schwester des Helden gewinnt. Und mehr Freund als Herr ist dieser im Schauspiel auch seinen Untergebenen. Flüchtig werden in den Denkwürdigkeiten verschiedene Knechte und Buben erwähnt, die dem Ritter lieb waren. Des Dramatikers Phantasie verdichtete sie zu einer lebensvollen Gestalt und schuf, angeregt wohl durch Götzens Schilderung seiner eignen Knabenzeit und Knappendienste, den liebenswürdigen Heldenjüngling Georg, der seinem Herrn so ans Herz gewachsen ist, daß dieser auf die Nachricht von seinem Reitertod im Bauernaufstand selbst nicht weiter leben mag. Aus dem „Männlein" der Lebensbeschreibung aber, das dem Ritter in einer Fehde hart zusetzte und ihm später seine Dienste anbot (S. 83), ward im Schauspiel der treue Lerse, in dessen Schutz der sterbende Götz seine Frau giebt.

Indem das Seelenleben aller dieser Personen, die der Dichter, mit schöpferischer Kraft den gegebenen Stoff ausgestaltend, seinem Helden an die Seite stellte, und ihre Beziehungen zu einander sich enthüllen, erschließt sich weit und tief eine Welt allgemein-menschlicher Empfindungen, von der die Selbstbiographie nur schwache Umrisse zeigte. Auftritte wurden so ermöglicht, in denen tiefste und wärmste Herzenstöne jedes Gemüt ergreifen und erregen, wie die Gespräche zwischen Götz und seinem Weibe, wie die Episode, wo der verwundete Selbiz den kämpfenden Freund mit seinen leidenschaftlichen Gedanken und Wünschen begleitet und den siegreichen begrüßt, wie der Abschied der Neuvermählten Sickingen und Maria aus der belagerten Burg, wie die tieftraurigen letzten Scenen in und vor dem Gefängnis.

Zugleich liegt schon hier klar, wie die Durchdringung des Stoffes mit allgemein-menschlichem Gehalt der inneren Motivierung und Verknüpfung der Ereignisse, die in der Lebensbeschreibung sich rein äußerlich aneinander reihen, diente. In die inneren Beweggründe der Personen, die treu zu Götz halten, blicken wir, indem ihre herzliche Freundschaft und Verehrung für ihn sich offenbart, die Hülfe, die im besondern Sickingen ihm in entscheidenden Augenblicken leistet, erscheint seelisch motiviert, als Treue und als Pflicht des Verwandten.

Und ebenso blicken wir nun in die Beweggründe der Feinde und gewahren auch da ein mannigfaltiges Spiel allgemein-menschlicher Empfindungen an Stelle der psychologischen Armut und Einförmigkeit der Lebensbeschreibung. Kein einziger der vielen Feinde, die der Ritter in dieser aufführt, tritt uns menschlich nahe. Menschen mußte hier der Dichter erst schaffen, und glänzend löste er diese Aufgabe namentlich mit seinem Weislingen und seiner Adelheid von Walldorf.

Der Dramatiker brauchte für seinen Helden einen Gegenspieler. Das Wesen des Dramas, wie es damals aufgefaßt wurde, verlangte es, daß er aus der Menge von Feinden, die in den Denkwürdigkeiten auftreten, einen herausgriff als Führer der Gegenpartei. Aber keiner schien sich dafür zu eignen, weil eben keiner eine lebensvolle, menschlich interessierende Persönlichkeit war. So schuf Goethe denn, in der schon angedeuteten Weise durch einzelne Züge der Lebensbeschreibung angeregt, in Weislingen eine Phantasiegestalt, die er, wie die Vertreter der Götzischen Partei, mit einer Fülle wahrer Menschlichkeit ausstattete. Den Neid führte Götz in seiner Selbstvertheidigung im allgemeinen als das Motiv der Anfeindungen, denen er ausgesetzt war, an. Worauf dieser Neid sich bezog, und wie er erstand, erfahren wir nicht. Neid ist auch für Weislingens Feindseligkeit gegen Götz die erste Triebfeder, aber tief psychologisch begründet: in gemeinsam verlebter Jugend keimte er allmählich auf. In den Knabenspielen häufig vom Freunde besiegt, lernte Weislingen sich diesem gegenüber als die unbedeutendere, kleinere Persönlichkeit fühlen. Immer tiefer quälte ihn diese Empfindung, je älter er wurde, und sie trieb ihn, was an Kraft und Größe

des Wesens ihm fehlte, durch eine glänzende äußere Stellung zu ersetzen. Eine solche bot sich am Hofe des Bischofs von Bamberg; so kam er in das Lager der Feinde Götzens, und durch allerhand Gunstbezeugungen und Schmeicheleien wußte man ihn darin festzuhalten. Von Götz gefangen genommen, unter dem Bann von dessen Güte und Seelengröße entschließt er sich zur Umkehr, und dem neu geknüpften Bunde der beiden Jugendfreunde scheint Weislingens Verlobung mit Götzens Schwester die Dauer zu verbürgen. Da greift als neues Motiv die stärkste der rein menschlichen Empfindungen ein, die Liebesleidenschaft. Durch den Ruf von der Schönheit der Adelheid von Walldorf, die am Bamberger Hof ihren Aufenthalt genommen hat, wird Weislingen noch einmal dorthin gelockt und bald vergißt er über dem dämonischen Weib, das mit allen Mitteln der Koketterie ihn fesselt und reizt, die sanfte Maria und die Treue, die er ihrem Bruder geschworen. Weil er von der Adelheid nicht los kann, tritt er von neuem auf die Seite von Götzens Feinden. Ja, um die Liebe der Adelheid zu gewinnen, dann sich zu erhalten, wird er die Seele der Unternehmungen gegen den Jugendfreund. Er ist es, der, von der Geliebten aufgereizt, den Kaiser auf dem Reichstag zu Augsburg bestimmt, Truppen zur Vollziehung der ausgesprochenen Acht gegen Jaxthausen zu senden. Er unterschreibt als erster Kommissarius des Bundesgerichts, das über die Bauern und Götz von Berlichingen eingesetzt ist, des letzteren Todesurteil. Nur einen schwachen Anhaltspunkt fand der Dichter für diese Rolle, die er Weislingen in den Feindseligkeiten gegen seinen Helden spielen läßt, in seiner Vorlage. Götz führt da seine Verurteilung durch das Bundesgericht weniger auf seine Teilnahme am Bauernkrieg als auf seine früheren Fehden zurück, für welche die Bundeskommissarien sich hätten rächen wollen, und macht unter diesen im besondern einen namhaft, den er früher seines Herrn, eines geistlichen Fürsten halber in einer Fehde niedergeworfen und eine Zeitlang in ritterlicher Haft gehalten habe.

Ganz frei aber schaltete des Dichters Phantasie bei der Person der Adelheid und ihrem bedeutungsvollen Eingreifen in Götzens Schicksal. In ihr findet die Liebesleidenschaft, wie Goethe

sie dem gegebenen Stoffe zur Erhöhung seines allgemein-menschlichen Gehaltes und zur inneren Begründung und Verknüpfung der Ereignisse einfügte, ihre Hauptvertreterin. Sie bildet den erregenden Mittelpunkt der dargestellten Liebeswirren. Wie den charakterschwachen Weislingen, so zieht sie dessen Buben, den sinnlichen Franz, und den heißblütigen Sickingen in ihre Netze. Und indem sie für den letzteren selbst in heftigster Leidenschaft entbrennt, wird durch die Liebe auch sie Götzens Todfeindin. Sie kennt in dem Verlangen und Streben, den Geliebten ganz für sich zu gewinnen und ihm bei der Ausführung seiner großen Pläne zu helfen, keine Rücksichten, keine Gewissensbedenken. Sie vergiftet Weislingen, vergiftet Franz, um ganz frei zu sein, und so arbeitet sie auch auf Götzens Untergang hin, weil er als Schwager Sickingens ihren Wünschen entgegensteht: „Gottfried soll aus der Welt, da befrei ich Sickingen von einem leidigen Bande."

Von alle dem in der Selbstbiographie keine Andeutung. Diese ganze Welt der Leidenschaft ist erst vom Dichter geschaffen worden, und auch den Feinden seines Helden hat er damit unsere gemütliche Teilnahme gewonnen. Und nicht nur innerhalb jeder der beiden gegnerischen Parteien findet das mannigfaltige Spiel rein menschlicher Empfindungen, durch das Goethe seinen Stoff belebte und erwärmte, statt, sondern auch, wie das Gesagte ergiebt, zwischen beiden: ihr Kampf hat darin seine seelischen Motive und so wird er allgemein-menschlich interessant, was er in der Lebensbeschreibung nicht ist. Nicht, wie in dieser, ein wirres Durcheinander von Fehden alter Ritter, die sich bekämpfen, weil das „Reiten" ihre Lust, ihr Beruf ist, sehen wir, sondern Menschenschicksale, entspringend einem Empfindungsleben, in welchem die immer und überall gleichen Triebe und Kräfte der menschlichen Natur wirken, und als Mittelpunkt den Kampf zweier Freunde, der eben aus ihrer Freundschaft mit psychologischer Notwendigkeit hervorgeht und gerade wegen der früheren Freundschaft unser Gemüt in seinen Tiefen bewegt. Und nicht nur wegen der Freundschaft. Enger noch knüpft sich das Verhältnis zwischen Götz und Weislingen durch des letzteren Verlobung mit Maria. Mit seinem Treubruch vergeht er sich nicht gegen den

Freund allein, auch gegen den Verwandten und wird zugleich zum Frevler an der Liebe eines vertrauenden Mädchens. Der Dichter erkannte: durch je festere und durch je mehr Bande er Weislingen an Götz kettete, um so tiefer und um so vielseitiger mußte der Gemütsanteil, den der Leser oder der Zuschauer an seinem Abfall und an der Feindschaft der beiden Ritter nimmt, werden, um so größer ward der rein menschlich fesselnde Gehalt des Stoffes. Das Verhältnis zwischen Götz und Weislingen ist das erste von vielen ähnlichen, welche die Stürmer und Dränger im Hinblick auf eine möglichst tiefgehende gemütliche Wirkung, im Streben nach treuer, möglichst allseitiger Wiedergabe der Menschennatur und des Menschenlebens in ihrer Poesie gestalteten. Ein Lieblingsthema ward ihnen der Zwist, die Todfeindschaft zwischen Personen, die früher durch innige Freundschaft verbunden gewesen oder durch Familienbande aneinander geknüpft waren, zumal zwischen Brüdern; denn in seiner Kontraste bergenden Vielgestaltigkeit tritt darin das menschliche Seelenleben zu Tage, in alle seine Tiefen aufgerührt erscheint es und erregt deshalb, so in der Dichtung dargestellt, dem Leser oder Zuschauer tief die verschiedensten Gefühlskräfte. Von mannigfachen litterarischen Vorbildern her kannten die Sturm- und Drangdichter die Wirksamkeit dieses Motivs.*) Im besondern für die Todfeindschaft zwischen Brüdern bot die Bibel in der Geschichte von Kain und Abel das typische Beispiel, das in Deutschland schon vielfach poetisch behandelt war. Auch in der antiken Sage gab es feindliche Brüder, von denen namentlich Atreus und Thyestes in der Litteratur der Neuzeit fortlebten, und in der englischen Dichtung war auf Shakespeares Edgar und Edmund, das feindliche Brüderpaar des „König Lear", eine ganze Reihe ähnlicher Gestalten und Verhältnisse gefolgt. Unter den deutschen Sturm- und Drangdichtern liebte vor allen Klinger das Thema des Bruderzwistes und Brudermordes. Drei Brudermordtragödien rangen um den Preis, den 1775 der Theaterdirektor Schröder für das beste deutsche Originalstück ausgesetzt hatte. Zur wildesten Größe ward das Motiv in Schillers Karl und Franz Moor gestaltet.

*) Vgl. Minor, Schiller I, Berlin 1890 S. 300 ff.

Die Figur der Maria hat für den allgemein-menschlichen, auf das Gemüt wirkenden Gehalt des Goetheschen Dramas nach dem, was über die ihm geltende Arbeit des Dichters gesagt ward, eine große Bedeutung. In ihr schuf er sich die leidende Figur, die im Mittelpunkt der dargestellten Liebeswirren steht, und mehr als das: auch für die Rolle, die das Familienleben und die Freundschaft im Drama spielen, für alles also, was darin rein menschlich interessiert, ist die Schwester des Helden eine wichtige Erscheinung. Indem sie, von Weislingen verlassen, Sickingen die Hand zum Ehebunde reicht und auch dieser ihr untreu wird um der Adelheid willen, greift nicht nur aufs neue die Liebesleidenschaft bestimmend in den Kampf des Helden mit seinen Feinden und in sein Schicksal ein. Zugleich wird damit Weislingen an demselben Punkt bestraft, in welchem er gesündigt hat: das Weib, um dessentwillen er Maria verlassen hat, verläßt ihn und weiht ihn dem Untergang um eines andern willen. Allgemeines Menschenschicksal spüren wir auch in solchem Walten der Nemesis. Und nun kommt Maria zum hinsiechenden Weislingen und erwirkt von ihm die Vernichtung des über Götz gesprochenen Todesurteils. Von treuer Schwesterliebe getrieben, tritt sie an das Sterbelager des früheren Verlobten, des einstigen Freundes, späteren Todfeindes ihres Bruders, sie findet ihn verlassen, vergiftet von der, welcher sie einst aufgeopfert ward, und hört, daß derjenige, um den sein Glück und Leben vernichtet wurde, ihr eigener Gemahl ist. Da werden im Leser oder Zuschauer alle die Empfindungen, die im Verlaufe des Dramas durch die allgemein-menschlichen Züge geweckt wurden, noch einmal lebendig, und dem kritisch vergleichenden Forscher drängt sich in rasch zusammenfassendem Rückblick die ganze Größe und Genialität der Arbeit auf, die der Dichter in der Umgestaltung, der Vertiefung, Belebung, Bereicherung des spröden, an rein menschlichen Zügen armen Stoffes geleistet hat.

Der tragischen Wirkung des Dramas vor allem diente es, daß Goethe den gegebenen Stoff um so viel rein Menschliches bereicherte. Tragisch wirkt so, wie es im Schauspiel gestaltet ist, nicht nur das Schicksal des Helden, tragisch auch das der Maria, Weislingens, Georgs, tragisch im höchsten Sinn ist der

Gesamteindruck der Dichtung. Fast ganz des Dichters Eigentum ist dieser tragische Gehalt seines Werkes, seine Vorlage bot ihm dafür so gut wie nichts. Etwas Tragisches liegt in ihr nur insofern, als dem biederen Ritter sein Eintreten für das eigene und anderer Recht häufig mit neuer Ungerechtigkeit und mit Undank und sein Vertrauen auf die Ehrlichkeit anderer mit Treubruch von seiten dieser und mit mannigfachem Unglück, welches daraus folgt, gelohnt wird. Eine tragische Stimmung in höherem Sinne vermag dies jedoch bei der Art der Darstellung nicht in uns hervorzurufen, nur ein herzliches Bedauern gewinnt der Verfasser mit seinen Klagen uns ab. Wenn dagegen die Goethesche Dichtung als vollendete Tragik wirkt, so kommen dafür nun neben dem, was von der Bereicherung und Vertiefung des Stoffes nach der Seite des rein Menschlichen bisher erwähnt ward, auch die Idee, die in dem Drama Ausdruck findet, und die Art, wie die Schuld und die Buße des Helden und beider Verhältnis zu einander gestaltet sind, in Betracht. Auch wenn wir daraufhin das Schauspiel ansehen und mit der Vorlage vergleichen, offenbart sich die künstlerische Arbeit des Dichters in ihrer Größe und zugleich wieder in ihrem Zusammenhang mit der Stimmung des Sturmes und Dranges.

Die Idee der Lebensbeschreibung ist die Selbstverteidigung des Verfassers, also ein rein persönlicher und ein praktischer Gesichtspunkt. Goethe dagegen wollte, wie wir erkannt haben, seinen Helden nicht nur „retten", er wollte tragisches Menschenschicksal darstellen. Und zwar erschien ihm das Schicksal des alten Raubritters als Kampf des Individuums gegen die Allgemeinheit. Dieser Kampf ward die Idee, das Problem der Dichtung. Eine Idee also, die dem Bereich des allgemeinen Menschenlebens angehört und zugleich ein echtes Sturm- und Drangproblem ist. In wie hohem Grade das letztere, erhellt schon aus den früheren Bemerkungen über die Art, wie die Stimmung für das Drama in dem Straßburger Goethe sich bildete, wie er das Wesen und die Fehden der Ritter des Faustrechts auffaßte, sich ihnen in seinem eignen Wesen und Verhältnis zur Allgemeinheit verwandt fühlend.

Im Kampf gegen die Allgemeinheit geht Götz unter, aber so, daß helles Licht auf den Unterliegenden, tiefer Schatten auf die Sieger fällt. Ganz frei von Fehlern ist jedoch auch Götz nicht, im Drama so wenig wie in der Geschichte; eine Schuld, eine persönliche und eine weltgeschichtliche, rechtfertigt seinen Untergang. Tugendideale, makellose Charaktere in Richardsons Manier zu schaffen, das war nicht die Sache eines solchen Realisten, wie Goethe in Straßburg geworden ist. Ja schon vorher, in Frankfurt hörten wir ihn seine Abneigung gegen die beliebten Tugendhelden der Litteratur in Übereinstimmung mit Wieland aussprechen, und wie diesen, so hatte er dabei Herder und auch den Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie auf seiner Seite. Einen echten Raubritter zeichnete er nun in seinem Helden trotz aller Liebe, mit der er die Gestalt umfaßte. Götz will nicht nur Weislingens Person, er will auch dessen „schönen Wagen Güter" in seinen Besitz bringen. Und so geht es weiter. Überall ist es neben dem Schutz der Bedrängten der eigene Vorteil, der Götzens Handeln bestimmt. Und er ist es auch, der für seinen Entschluß, die ihm angetragene Führerstelle im Heere der aufrührerischen Bauern zu übernehmen, den Ausschlag giebt. Mit diesem Schritt aber geschieht ein Abfall von seinen Überzeugungen, ein Abfall von seinem Wesen. Götz ist durch und durch, wie Goethe selbst, Aristokrat. Indem er, um sein Schloß und sein Leben zu retten — denn das ist in der ersten Fassung des Dramas der hauptsächliche Beweggrund — an die Spitze der Bauern tritt, beschreitet er den Weg der demokratischen Revolution, die er selbst früher zwar als Auflehnung gegen unerträgliche Mißhandlung seitens tyrannischer Herren erklärlich gefunden, aber doch verurteilt hat. Er verdient jetzt den Namen eines Rebellen gegen Kaiser und Reich, den er vorher auf dem Rathaus zu Heilbronn im stolzen Gefühl seiner Unschuld von sich gewiesen hat. So empfindet es auch seine treue Gattin Elisabeth, sie, welcher der Dichter die eigene Liebe und Begeisterung für seinen Helden in das Herz gegeben und in manchem warmen Wort auf die Zunge gelegt hat. „Er hat sich zu Rebellen, Missethätern, Mördern gesellt" klagt sie gegen Lerse, und daß er nun nicht mehr wie früher den Anklagen seiner Feinde ein stolzes

„Nein" entgegensetzen könne. „Er hat seinen Bann gebrochen" lautet ein zweiter Vorwurf, den sie in derselben Unterredung erhebt. So empfindet sie auch einen weiteren Widerspruch, in den Götz mit sich selber geraten ist, als er die Hauptmannschaft von den Bauern sich aufdrängen ließ. Den Eid, den er geschworen, ruhig auf seiner Burg zu sitzen, nicht aus seiner „Terminey" zu gehen, hat er damit gebrochen und sich auch insofern an seiner Treue für den Kaiser und zugleich an seiner Ritterehre versündigt, die er selbst bisher als seine höchsten Güter und Tugenden gepriesen hat. Rühmte er sich doch noch kurz vor der verhängnisvollen Verbindung mit den Bauern: „Sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort brach! Gott weiß, daß ich um den Namen eines tapfern und treuen Ritters gearbeitet habe. Und Gott sey Dank! warum ich warb, ist mir worden." Dieser Gottfried von Berlichingen ist er nun nicht mehr, „der ist lang hin", seufzt er, der hat „sich selbst überlebt", da sein „guter Name" verstümmelt ist. Es ist der Abfall von seinem ursprünglichen Wesen, der den frischen, gegen jeden Feind und jedes Unglück gewappneten Lebensmut des Ritters gebrochen, in dumpfe Apathie und Sehnsucht nach dem Tode verwandelt hat. Er selbst fühlt sich einen andern als früher, er selbst fühlt und bekennt diesen Widerspruch als seine Schuld.

Er selbst empfindet aber auch, was diese Schuld mildert und sie eben dadurch zu einer echt tragischen gestaltet. „Wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht wieder auf" — mit diesen Worten wälzt er einen Teil der Schuld von sich ab auf höhere Mächte. In seiner eignen Natur liegen diese und in den unseligen Zeitverhältnissen und ihrem unseligen Zusammenwirken gegen den Helden.

Daß Götz als Hauptmann an die Spitze der Bauernhaufen tritt, dafür ist die Rücksicht auf sein und seiner Familie materielles Wohl zwar der entscheidende Grund, aber, wie schon die Skizze der Haupthandlung des Dramas zeigte, nicht der einzige. Und die mitwirkenden idealen Beweggründe sind so eng mit Hauptzügen in des Helden Wesen verknüpft, daß der unglückliche Entschluß, der ihnen entspringt, etwas von der Notwendigkeit einer Naturwirkung erhält. Nichts ist dem Ritter tiefer ver-

haßt als der Müßiggang, Leben ist ihm gleichbedeutend mit Handeln. So ist ihm die gezwungene, durch den Eid gebotene Ruhe auf seiner Burg eine unerträgliche Qual, und die Erfüllung des Verlangens, das die Bauern an ihn stellen, muß ihm als ein Weg erscheinen, aus dieser peinvollen Unthätigkeit herauszukommen, in neuem Wirken die verlorene Selbstbefriedigung wieder zu gewinnen. Er befindet sich da in einem Konflikt zwischen seinen aristokratischen Überzeugungen und seiner Ritterehre einerseits und einem Grundtrieb seiner Natur, dem Trieb auf Handeln anderseits. Es ist ein echt tragischer Konflikt: zwei gleich gewaltige und an sich gleich berechtigte Mächte ringen in Götz miteinander, einer von beiden *muß* er nachgeben, eine von beiden *muß* er zurückdrängen, die Entscheidung ist immer, mag sie nun nach dieser oder jener Seite fallen, die Aufgabe eines Teiles seines Wesens, eine halbe Selbstvernichtung. Unter allen Umständen hebt sie die Totalität seiner Natur, in der seine Stärke ruht, auf, bricht die Kraft des Helden in seinem Kampfe mit der Welt und macht so dessen tragischen Ausgang notwendig. Indem nun unter Hinzutritt des erwähnten starken materiellen Beweggrundes die Entscheidung nach der Seite des weniger edlen Elementes in seinem Wesen fällt, lädt Götz allerdings eine Schuld auf sich, aber weil sie aus einem Grundzug seines Charakters fließt, so erscheint sie nur zur Hälfte freiwillig, zur Hälfte ein Verhängnis. Und weiter: indem Götz hofft, die Aufständischen an ferneren Gewaltthätigkeiten verhindern zu können, hat er bei der Verbindung, die er mit ihnen eingeht, neben dem eignen Vorteil und der Selbstbefriedigung das Wohl des Ganzen, des Reiches, der Menschheit im Auge. Er baut auf die feierliche Zusage der Bauernführer, daß die „Thathandlung" von Weinsberg die letzte gewesen sein solle. Zu spät erkennt er, daß „Teufel" nicht Wort halten, daß er ohnmächtig ist ihrer Wut Einhalt zu thun, daß er in seiner Stellung den Menschen nichts nützen kann, nur selbst samt seinem guten Namen verzehrt wird von dem „abscheulichen Feuer", in das er sich gestürzt hat. So wirkt zur Schuld des Helden, gleichfalls sie mildernd, noch ein zweiter uns schon bekannter Grundzug seines Charakters mit: seine optimistische Ansicht von der menschlichen Natur, sein

Glaube, daß in anderen die gleiche Treue wohne wie in ihm selber. Darin aber, daß so seine Schuld zum Teil durch die Eigenart seines Wesens bedingt und daß als ihre nächste tragische Folge die Aufhebung der Totalität dieses Wesens erscheint, sehen wir echte Sturm- und Drangmotive, wenn wir uns die Bedeutung vergegenwärtigen, die ausgeprägter Individualität und der Behauptung und Bethätigung ihres machtvollen Ganzen in der Genieperiode beigelegt wurde.

Neben die lebendig wirksame, zwingende Eigenart der Natur des Helden treten als zweites Moment, das seine Schuld erklärt und mildert, die Verhältnisse, in die er gestellt ist. In der trostlosen Zerrissenheit des Reiches, bei der Schwäche des Kaisers, bei der gewissenlosen Selbstsucht aller Fürsten und Stände ist es dem edlen Mann unmöglich, mit seinen Absichten durchzudringen. Will er Bedrängten helfen, so verletzt er die Sonderinteressen der Bedränger. Das Recht, das er andern und sich verschaffen will, wissen ihm die, gegen welche er es geltend macht, in Unrecht zu verkehren. Gerade infolge seiner Rechtlichkeit hat er die ganze „nichtswürdige" Welt, die sich durch jene in ihrem selbstsüchtigen Treiben gestört und gehindert fühlt, gegen sich. Dieser ganzen Welt vermag er nicht auf die Dauer Widerstand zu leisten, er braucht seine Kräfte auf in fruchtlosem Kampf. Und zwar mit den physischen zugleich seine moralischen Kräfte. Für seine edlen Thaten mit Undank, mit Verläumdung, Acht, Verrat, Gefängnis belohnt, verliert er endlich in seinem leidenschaftlichen Empfinden den richtigen Maßstab für Gut und Böse, das Verständnis für sein eigenes Wesen, für das, was ihm gemäß ist, und nun von den Bauern, also wieder von einer äußeren Macht, die stärker ist als er, in seiner Existenz bedroht, begeht er den verhängnisvollen, strafwürdigen Abfall von Kaiser und Reich, von seinen Überzeugungen, von seiner ursprünglichen Natur. Er selbst fühlt sich in dieser Weise von äußeren Mächten, die ihn umstricken, auf eine schiefe Bahn, die Bahn der Schuld und des Untergangs getrieben, empfindet die Verhältnisse, den Geist seiner Zeit als waltende Übermacht, als sein Verhängnis. „Wenn so von allen Seiten", klagt er, „die Widerwärtigkeiten hereindringen und ohne Verbindung unter sich

selbst auf einen Punkt bringen, dann, dann fühlt man den Geist, der sie zusammen bewegt. Es ist nicht Weislingen allein; es sind nicht die Bauern allein; es ist nicht der Tod des Kaisers allein. Es sind sie alle zusammen. Meine Stunde ist kommen." Auch nach dieser Seite hat die spezifische Sturm- und Drangstimmung an der Gestaltung des Stoffes mitgearbeitet. Ergebung in das Wirken höherer Gewalten, das vom Verstand nicht begriffen wird und dem sich nicht entgegenwirken läßt, fanden wir unter den Glaubenssätzen des Straßburger Goethe. Zu denjenigen Eigentümlichkeiten der Genieperiode gehört eine solche Resignation, in denen tiefes und erregtes Gefühlsleben gegen die hochmütige Vernunft der Aufklärung zur Geltung kam.

Insofern Götz an seiner Natur zu Grunde geht, ist das Drama eine Charaktertragödie, wie sie für Gerstenberg, Herder und weiterhin im Sturm und Drang vermöge der Begeisterung, mit der man charakteristische Eigenart im Menschen suchte und bewunderte, ein hochgefeiertes Ideal war. Insofern der Held unter der Macht der Verhältnisse erliegt, ist das Schauspiel eine weltgeschichtliche Tragödie. Denn jene Verhältnisse bezeichnen den Anbruch einer neuen Epoche, den Anfang der modernen Welt, der Götz als Vertreter der alten Zeit, des schwindenden Mittelalters gegenübersteht. Nun hat man Recht zu behaupten, die höchste Art tragischer Wirkung werde allein erreicht, wenn die Gegensätze, die sich im Drama bekämpfen, von Natur gleichberechtigt seien. Man muß die Gleichberechtigung aber richtig fassen. Wer sie im „Götz" vermißt, dem kann ich nicht beistimmen. Wohl vereinigte der Dichter alle Vorzüge der alten, vergehenden Welt in seinem Helden, wohl erscheinen gegen diesen alle Vertreter der neuen Zeit entweder als Schwächlinge, wie der Kaiser und Weislingen, oder als schamlose Egoisten, wie der Bischof von Bamberg und im allgemeinen die Fürsten und Stände des Reichs, oder als gewaltthätige Verbrecher, wie Adelheid und die Anführer der Bauern. Aber in dem Drama selbst ist dafür gesorgt, daß wir die Vertreter der neuen Zeit und diese an sich auseinanderhalten, an mehr als einer Stelle ist der Widerspruch aufgezeigt, der zwischen den Ideen und Einrichtungen der neuen Zeit, vor allem dem ewigen Landfrieden und dem Reichskam-

mergericht, und der Art, wie diese von Fürsten und Ständen im eignen Interesse ausgebeutet werden, besteht. Götz selbst wiederholt immer, daß er nur die letzteren bekämpfe, nicht die Ideen der neuen Zeit. Das ist nun eine Selbsttäuschung. Auch mit den neuen Ideen kann er nicht in Frieden leben; vermöge seiner Natur, mit seinem rücksichtslosen Streben nach persönlicher Freiheit paßt er nicht mehr in die neue Welt: auch insofern ist seine Stunde kommen. Das zeigt der Verlauf der Handlung, in welchem Götz von anfänglichem Kampf gegen seine persönlichen Feinde, Weislingen, den Bischof von Bamberg, die Nürnberger, weiter getrieben wird zu Auflehnung gegen Kaiser und Reich. In dieser läßt der Dichter ihn zu Grunde gehen, nicht in jenem Kampf gegen die einzelnen Fürsten, seine kleinen Feinde. Und das Prinzip, welches Kaiser und Reich vertreten, das Prinzip der neuen Zeit also, gegen welches Götz sich empört und fällt, die Forderung, daß der Einzelne sich dem Gesamtwohl, dem Ganzen unterordne, ist und erscheint in dem Drama ebenso berechtigt wie das Prinzip des Helden und der alten Zeit, das Verlangen nach persönlicher Freiheit des Individuums. Es liegt dem Schauspiel dieselbe Auffassung des Reformationszeitalters zu Grunde, die uns aus Mösers und Herders Schriften entgegentrat: der Dichter wußte jede der beiden Kulturperioden, die in der Zeit seines Helden sich scheiden, zu würdigen. Der älteren gehörte seine persönliche Vorliebe, im Eintritt der neueren erkannte er einen notwendigen weltgeschichtlichen Fortschritt. Daß in jener Vorliebe der echte Sturm- und Dranggeist lebte, bedarf nach allem früher Gesagten keines erläuternden Wortes mehr. Aber nicht weniger entsprach die Anerkennung der neuen Ideen, die das sechzehnte Jahrhundert brachte, der Stimmung des Sturmes und Dranges. Denn sie war hier nichts anderes als Würdigung der historischen Individualität, als eine Anwendung der damals neuen Lehre, daß jede geschichtliche Erscheinung ihr Recht habe und daß in der Aufeinanderfolge der großen geschichtlichen Erscheinungen die immer fortschreitende, notwendige Entwicklung der Menschheit sich vollziehe. Was nun aber auf Grund solcher echt sturm- und drangmäßigen Auffassung des Reformationszeitalters in dem Goetheschen Drama als Schicksal des Helden gestaltet

ist, das vermag auf uns heute noch ebenso tragisch zu wirken wie auf die Generation des jungen Goethe. Denn der Kampf, wie ihn der Dichter dargestellt hat, wird niemals ganz ausgekämpft werden, er besteht noch heute in jedem tief angelegten Menschen. Es ist der Kampf zwischen dem Recht des Staates und dem Recht des Individuums. Es ist der kulturgeschichtliche Kampf zwischen dem, was die Politik, und dem, was das Menschentum beanspruchen darf, das Menschentum, jenes höchste Ideal des Sturmes und Dranges. Und Politik und Menschentum sind in der Kulturgeschichte — und ein kulturgeschichtliches Drama ist der Götz — gleichberechtigt. So erscheinen auch unter dem weltgeschichtlichen Gesichtspunkt die Schuld und das Schicksal des Helden vollendet tragisch. Das Prinzip, das seine Handlungsweise bestimmt, ist an sich berechtigt, aber unberechtigt in dem weltgeschichtlichen Moment, in welchem er es bethätigt. Kein einzelner Mensch vermag den Gang der Weltgeschichte aufzuhalten. Versucht er es, so lädt er damit eine Schuld auf sich. Und eine solche Schuld gegen den Geist der Geschichte wird, wie Menschen und Welt nun einmal geartet sind, immer zugleich eine Schuld gegen die für alle Zeit gültigen Gesetze des Menschenlebens sein. Wir haben gefunden, Götzens Schuld liege in dem Abfall von seinem ursprünglichen Wesen, den er durch seine Verbindung mit den Bauern begeht und durch den er sich zugleich an der ritterlichen, wie auch an der allgemein-menschlichen Moral versündigt. Wir haben gesehen, daß diese Schuld ihm nicht voll anzurechnen ist, weil er sie nur zum Teil aus freiem Willen, zum Teil unter dem Zwang seiner Natur und der Verhältnisse begeht. Wir sehen jetzt, daß in einem Teil dieser Verhältnisse sich der Geist der Weltgeschichte verkörpert, daß die Schuld, in die der Held sich verstrickt, im letzten Grund auf eine Macht zurückführt, gegen die der einzelne Mensch sich niemals behaupten kann. Daß Götz dies versucht, daß er sein Einzelwesen, das der alten Zeit angehört, dem allgemeinen Geist einer neuen geschichtlich notwendigen Zeit in trotzigem Kampf entgegenstellt, das ist seine erste, seine allgemeine — ich möchte sagen, seine ideale Schuld, und aus ihr fließt dann in natürlicher, fast notwendiger Entwicklung die besondere, die reale

Schuld, deren schärfster Ausdruck die Annahme der Führerstelle im Bauernheer ist. So werden wir, wenn wir in dem Drama das weltgeschichtliche Moment ins Auge fassen, einerseits noch milder gegen die Schuld des Helden gestimmt, noch mehr, als bisher, erscheint uns diese als ein Verhängnis, und anderseits erhält sie erst unter diesem Gesichtspunkt die Größe, die zur Erregung der höchsten Art der tragischen Stimmung erforderlich ist. Denn vom Einzelschicksal des Götz erheben wir uns nun zu einer Höhe, von der wir das Menschenleben in seinem gewaltigen Ganzen, mit seiner Mischung von Kleinheit und Größe, von Selbständigkeit und Bedingtheit durch höhere Mächte überschauen. Eine Verkörperung trotzigen Eigenwillens steht Götz zuerst vor unsern Augen, und dann müssen wir sehen, wie dieser Mann mit all seiner Kraft ohnmächtig ist gegen seine eigene Natur, gegen das Zusammenwirken unseliger Verhältnisse, in die er gestellt ist, und gegen den unaufhaltsamen Gang der Weltgeschichte. Eine ähnliche Rolle spielen die drei eben genannten, dem Helden verhängnisvollen Mächte in unserem Drama, wie in der antiken Tragödie das Schicksal. Aus der übersinnlichen Region, aus den Wolken, in denen das antike Fatum thront, ist es auf die Erde herabgeholt, in den Helden selbst gelegt und in die Menschen und Verhältnisse, die ihn umgeben. Als eine unvermeidliche Notwendigkeit empfinden wir seine Schuld, wenn wir auf jene treibenden, zwingenden Mächte blicken, und doch anderseits als eine That des freien Willens, weil ja sein Kampf gegen jene Mächte sein freier Entschluß ist und in jeder einzelnen seiner Handlungen neben den Schicksalsgewalten seine kraftvolle Selbständigkeit sich bethätigt. Es ist eben eine vollendet und im höchsten Sinne tragische Schuld, der gegenüber die Anklage wohl ihre Stimme erhebt, aber doch schließlich verstummt in Mitleid und furchtsamem Aufblick zu der unerforschlichen Macht, welche die Welt und das Leben und die Handlungen des Einzelnen lenkt.

In weicher Rührung und in die Tiefen unserer Seele erschüttert stehen wir am Sterbelager des Ritters, und doch nicht niedergedrückt von dem traurigen Ende des kraftvollen Heldenlebens. Denn der Dichter hat dafür gesorgt, daß uns das Edle

in Götzens Wesen unsterblich erscheint. Schon durch den ganzen Ton des Schauspiels, durch die Liebe, mit der er die Gestalt des Götz gezeichnet hat. Durch innigste Versenkung in das Wesen des Ritters, der in anarchischer Zeit für sich selbst und für die übrigen Bedrängten und Armen seines Volkes allein Rettung in Bethätigung seiner eignen Kraft sieht, ist es Goethe gelungen, die edle Männlichkeit, das kernige und gemütvolle Deutschtum so lebendig und warm vor uns hinzustellen, daß wir wohl an einen physischen Untergang glauben, aber nicht an einen moralischen. Und wie das Ende selbst geschildert wird, mutet es uns trotz aller traurigen Nebenumstände wie eine Apotheose an. Das edle deutsche Wesen triumphiert auch noch im Tode über die niederträchtige Selbstsucht der Feinde und über alles Undeutsche, das in ihnen, satirisch beleuchtet, zu Tage tritt. Wir sehen den Helden mit der Empfindung sterben, daß zwar sein Körper untergeht, daß aber sein Wesen fortlebt durch die „nichtswürdige Welt" bis zu jener Zeit, die er selbst mit dem Seherblick der Begeisterung früher verkündigt hat, wo die „Fürsten das Übermaß von Wonne fühlen werden, in ihren Unterthanen glücklich zu seyn, wo sie menschliche Herzen genug haben werden, um zu schmecken, welche Seligkeit es ist, ein großer Mensch zu seyn" — das heißt bis zum Zeitalter der Humanität, dessen Morgenröte Goethes Straßburger Sturm und Drang war. Und wir haben die Empfindung, daß dann Götzens Wesen geläutert auferstehen wird. Schon innerhalb des Dramas beginnt ja seine Läuterung. Sie liegt in solchen Betrachtungen über sein Schicksal und seine Schuld, wie vorhin einige angeführt wurden; in ihnen bricht das Edle seines Wesens aus zeitweiliger Verdunklung in neuem, gereinigtem, wenn auch wehmütigem Glanze hervor.

So gesellt sich in den Empfindungen, die uns am Schluß des Stückes bewegen, zur Rührung und Erschütterung die Erhebung, das Gefühl, daß edle Menschlichkeit, wenn sie ihren Träger auch nicht vor Verschuldung und Untergang schützt, doch immer wieder zum Durchbruch kommt und nicht verloren geht für das Ganze der Entwicklung des Menschengeschlechts. Wenn wir aber in dieser Weise uns durch den Ausgang des Stückes zugleich gerührt, erschüttert und gehoben fühlen, so ergiebt sich

als Gesamtwirkung des Schauspiels die Stimmung, welche die höchste Gattung der Tragödie erregt.

Nicht von allen Beurteilern des „Götz von Berlichingen" wird diese tragische Größe der Dichtung zugegeben. Hettner z. B. nennt den Schluß des Dramas traurig, nicht tragisch. Der Tod des Helden, meint er, wirke peinigend, wie der Untergang alles Reinen und Guten. Denn als solches erscheine in dem Drama das mittelalterliche Feudalwesen und Götz, denen die neue Zeit und ihre Vertreter als das schlechthin Unedle und Böse gegenübergestellt seien. Es fehle die Gleichberechtigung der sich bekämpfenden Gegensätze, und indem das berechtigte Prinzip dem unberechtigten erliege, die Bethätigung der „siegenden Kraft der sittlichen Vernunft".*)

Ich habe versucht meine abweichende Auffassung zu begründen. Doch werden sich später einige Einschränkungen dessen ergeben, was über die tragische Gesamtwirkung des Schauspiels bemerkt ward. Denn allein die erste Fassung und auch diese nur als dramatische Dichtung, nicht als Theaterstück hatte ich dabei im Auge. In seiner ursprünglichen Gestalt ruft „Götz von Berlichingen" beim Lesen in mir die Stimmung hervor, die ich als im höchsten Sinne tragisch geschildert und analysiert habe. Mir scheint, der Leser müsse dem Untergang des edlen, aber nicht fehlerfreien, des schuldig-unschuldigen Helden gegenüber die Empfindung haben, daß er sowohl verdient als auch unverdient, und daß er sowohl eine Niederlage als auch ein moralischer Sieg sei, und wenn er in dem Drama die Menschen mit sich selbst, mit ihren Mitmenschen, mit den Verhältnissen ihrer Zeit, mit höheren Mächten ringen, ringend fallen sieht, so müße ihn im Schicksal der einzelnen die Tragik des kleinlich-großen Menschenlebens überhaupt ergreifen. Mannigfaltige Ursachen für eine derartige Wirkung der Dichtung haben sich ergeben, da wir das Historische und das Allgemein-Menschliche im Gehalt des Dramas und beider Verknüpfung untersuchten. Und indem wir den Stoff, der dem Dichter gegeben war, und das, was er daraus gemacht

*) Hettner, Geschichte der deutschen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert III, 1 S. 148.

hat, verglichen, erkannten wir in der Arbeit des echten Sturm- und Dranggenies zugleich die gewaltige That eines großen tragischen Genies. Alles Gesagte läßt sich dahin zusammenfassen, daß dem jungen Goethe in seinem ersten wahrhaft großen Werke etwas gelungen sei, worin vielleicht auch heute noch für das historische Trauerspiel das Ideal zu erblicken ist: eine Verschmelzung der weltgeschichtlichen und der Charaktertragödie, in welche Elemente vom Schicksalsdrama hineinspielen.

Fern liegt es mir zu behaupten, diese große That sei eine durchweg bewußte gewesen, der Dichter habe bei der Arbeit alles Einzelne genau auf die Wirkung berechnet, habe das Ganze mit vollem Bewußtsein so kunstvoll gefügt, wie es uns, wenn wir es in seine Elemente zerlegen, erscheint. Das wäre eine Art des Schaffens, die sich mit dem Wesen des jungen Stürmers und Drängers nicht verträgt. Und gerade darin, daß in halb unbewußtem Schaffen etwas zustande kam, das allen Gesetzen der höchsten tragischen Dichtung so vollkommen entspricht, als wäre jede Einzelheit darauf sorgsam angelegt worden, gerade darin bewährte sich das Genie. Es trägt die Regeln seiner Kunst in sich, es befolgt sie im Schaffen und Gestalten, ohne es zu wissen oder wenigstens ohne sich darüber bei jeder Einzelheit klar zu sein. Das ist die Sicherheit, die das Genie in der Kunst vor dem Talente voraus hat.

3.

Hat uns schon der Versuch, Goethes Drama in seinem Entstehen zu begreifen, das Interesse zu analysieren, das er am Stoffe nahm, den Prozeß aufzudecken, durch den aus der Lebensbeschreibung des alten Raubritters ein tragisches Kunstwerk wurde, vielfach auf die Sturm- und Drangstimmung geführt, sie im schaffenden Dichter wirksam gezeigt, so wird sich „Götz von Berlichingen" noch viel mehr als echtes Erzeugnis der Genieperiode darstellen, wenn wir das fertige Drama auf die einzelnen Tendenzen, die in ihm, in den Charakteren und ihrem Verhältnis zu einander, den geschilderten Zuständen und Situationen zum Ausdruck kommen, untersuchen. Alle Züge werden

sich wiederfinden, deren Ausbildung in Goethe das Ergebnis der Straßburger Zeit war.

Wie in der Stimmung dieser, wie im Sturm und Drang überhaupt, so ist im „Götz" die Grundtendenz der Individualismus. Poetisch verkörpert erscheint er in der lebensvollen Individualität aller auftretenden Personen, der Neben- wie der Hauptpersonen. Nichts mehr von dem Typischen, das den Charakteren in der früheren deutschen wie der französischen Dramatik anhaftete und das den kraftgenialen Shakespeareschwärmern verhaßte Unnatur war.// Schon Lessing hatte in einigen Charakteren der „Miß Sara Sampson" einen leisen und in allen der „Minna von Barnhelm" einen energischen Anfang gemacht, an die Stelle der Typen Individuen zu setzen. Aus den typischen Vertrauten der beiden Gegenspieler waren eine Franziska und ein Just geworden. Noch in viel höherem Grade als diese sind aber doch die beiden Buben Georg und Franz, die im „Götz" den beiden Gegenspielern als Vertraute zur Seite stehen, Individuen, sind eben jedes typischen Elementes bar. Und nicht minder die Hauptpersonen, Götz, Weislingen, Adelheid, während Lessings Minna und Tellheim neben den individuellen doch noch typische Züge der früheren Lustspielfiguren aufweisen. Lebensvolle Einzelwesen, Individuen sind in dem Goetheschen Drama selbst solche Episodengestalten wie die beiden Offiziere der Reichstruppen, der vorsichtige und der tollkühne, und die beiden „Reichsknechte", der brave und der fahnenflüchtige.

Laut spricht aus solcher scharf individualisierenden Charakteristik die hohe Meinung, die der Dichter vom Wert und von den Rechten des Individuums hatte. Nicht minder aus der Art, wie die Charaktere sich bethätigen, gegeneinander wirken, aus dem Ganzen wie aus zahlreichen Einzelheiten des Schauspiels. Die ganze Handlung des Stückes, die Größe, die Schuld und und der Untergang des Helden fließen aus dessen Streben, seine Individualität gegen andere Individualitäten, gegen die Allgemeinheit, gegen eine neue Zeit zu behaupten. Das gleiche, also ein an und für sich berechtigtes, ideales Streben lebt in Weislingen. Im Neid fanden wir den Grund seiner Feindschaft und aller seiner Anschläge gegen Götz. Alle Freuden, alle Ehren,

die ihm am Hofe des Bischofs von Bamberg und des Kaisers in so reichem Maße zu teil werden, vergällt ihm der Gedanke, daß er sie weit weniger verdiene als Götz, daß er diesem an Edelmut und Größe weit nachstehe, daß er gegen ihn in seinem eignen Gefühl immer nur „der Zweite" sei. Die tiefste Quelle dieses Neides aber ist der Unmut darüber, daß er seine Persönlichkeit, seine Individualität gegen die Götzens nicht zu behaupten vermag. Das tritt am deutlichsten hervor, als er in der Gefangenschaft bei Götz dessen schlichte Größe und Edelmut, wie sie sich übermächtig ihm aufdrängen, als eine qualvolle Selbstvernichtung empfindet und in die Klage ausbricht: „Bist du noch Weislingen? Oder wer bist du? Wohin ist der Haß gegen diesen Mann? Wohin das Streben wider seine Größe? So lang ich fern war, konnt ich Anschläge machen. Seine Gegenwart bändigt mich, fesselt mich. Ich bin nicht mehr ich selbst." Und nicht minder stellen sich die Verbrechen der Adelheid von Walldorf als Folgen des Strebens, ihre Individualität zu behaupten, dar. Sie ist die geborene Herrscherin über die Männerherzen. Es ist ihre Natur, die sie bethätigt, wenn sie, einen Mann nach dem andern bethörend, der freien Liebe huldigt. Es ist eine Behauptung ihrer Individualität, wenn sie Weislingen die Treue bricht, sobald Sickingen sich ihr nähert. In ihm spürt sie ein dem ihrigen ebenbürtiges, verwandtes Wesen, Entschlossenheit und Kraft, deshalb muß der immer schwankende, schwächliche Weislingen ihm weichen. „Das ist ein Mann!" ruft sie aus, „Weisling ist ein Schatten gegen ihn!" Indem sie, um den Helden Sickingen, den „würdigsten, schönsten Mann" zu erringen, den „elenden, feigen" Weislingen und den „schwärmenden Knaben" Franz vergiftet, stellt sie in ihrem eignen Bewußtsein ihre Persönlichkeit wieder her, die sie in den beiden ihrer nicht würdigen Liebesverhältnissen gefährdet fühlt. Deshalb hat der Dichter mit der ganzen Schöpferkraft seiner Phantasie und seiner Sprache diese Persönlichkeit seiner Adelheid so anschaulich hingezaubert; noch im Augenblick ihres Todes übt dieselbe ihre zwingende Macht auf den elenden Mörder.

Erscheint so die Handlungsweise der drei Hauptpersonen als Ausfluß des echten Sturm- und Drangtriebes, ihre Individua-

lität zu wahren, so werden dadurch ihre Vergehen und Laster in ein milderes Licht gerückt, und es bethätigt sich auch in der ersten großen Dichtung Goethes als Konsequenz des Hauptprinzips der Genieperiode die nachsichtige Moral der Zeit, wie sie in seinem Leben und Empfinden zu Straßburg mächtig geworden war.

Eine Freiheitstendenz fanden wir in dieser nachsichtigen Moral. Sie wollte dem Individuum verhelfen, seine Eigenart entwickelnd und bethätigend, sich voll auszuleben, und dazu brauchte es Freiheit. Die Freiheit spielt denn auch im „Götz" ihre Rolle. Kein größeres Elend kennt der Held als das Gefängnis, nichts erträgt er schwerer als Beschränkung in seinem Handeln, seiner Bewegung, und weil diese in der Welt für ihn immer zunimmt, weil die Welt ein „Gefängniß ist", so sinkt er dem Tod in die Arme mit dem Seufzer: „Freiheit! Freiheit!" — darin zugleich ausdrückend, was er im Leben vergebens gesucht habe und was er in einem bessern Jenseits endlich zu finden hoffe. Es fragt sich nun aber: was für eine Art Freiheit ist es, die Götz erstrebt und die somit als Tendenz in dem Drama liegt?

Das Motto, das der ersten Fassung vorgesetzt ist, stammt aus Hallers politisch-moralischem Roman „Usong" (1771), in welchem der absolute Despotismus angegriffen wird, aber nicht etwa vom republikanischen oder gar demokratischen, sondern vom aristokratischen Standpunkt. Dieselbe Stimmung, Auflehnung gegen tyrannische Willkürherrschaft und doch Anerkennung des monarchischen Prinzips und aristokratische Gesinnung, spricht aus vielen Aufsätzen Justus Mösers und lebt in den Schriften zweier Männer, die zu Goethes Vaterstadt in nahen Beziehungen standen, dort in den litterarischen Kreisen großes Ansehen genossen, des geborenen Frankfurters Michael v. Loen und des Darmstädtischen Ministers Friedrich Karl von Moser. Des letzteren Buch „Der Herr und der Diener" (1759) verzeichnen die Ephemerides unter den Schriften, die Goethe in Straßburg las, dasselbe und Loens didaktischer Roman „Der redliche Mann am Hofe" (1740) werden in „Dichtung und Wahrheit" als einflußreich für unseres Dichters Entwicklung erwähnt. In ihnen wie in Hallers „Usong" spricht sich das politische Ideal der deutschen Aufklärung aus, und

ihm eigentümlich ist, daß das Politische, wie wir es heute verstehen, nur eine untergeordnete Rolle spielt neben dem Moralischen. Man griff in den Despoten, den Tyrannen, wie sie dem Volke sich in den deutschen Landesherren verkörperten, die das Wesen, die Hofhaltung und die Regierungsweise Ludwigs XIV. nachahmten, weniger die Fürsten als die Menschen an. Man rückte ihnen ihren Egoismus, ihre Willkür oder Grausamkeit als Versündigungen an dem Sittengesetz, als Beleidigungen der Menschenwürde in ihnen selbst und in ihren Unterthanen vor. Man beklagte weniger, daß den letzteren ihre politischen Rechte vorenthalten würden, als daß sie durch das böse Beispiel und die Regierungsweise ihrer Herren, besonders durch die frivole Günstlingswirtschaft, sittlich verdorben und in ihrem Privatleben, in ihrer „Glückseligkeit" beunruhigt und geschädigt würden. In diesem Sinn hatte Klopstock, Goethes erstes Schriftstelleridеal, seine Oden gegen den Eroberer gesungen, gegen den Herrscher, der nur seinem Ehrgeiz, seiner Ruhmsucht fröhnte ohne Rücksicht auf eine höhere Moral und Würde und auf das geistige und materielle Wohl der Beherrschten, und hatte dem Eroberer gegenüber in seinem Gönner, dem König Friedrich V. von Dänemark, das Muster eines sein Volk beglückenden Friedensfürsten gefeiert. Gleichen Geist atmet das Politische bei dem zweiten Schriftsteller, der für unsern Dichter unbedingt mustergültig wurde, bei Wieland. Auf ihn wirkten nach dieser Seite die Ideen der englischen Glückseligkeitsphilosophie, vor allem Shaftesburys, wie sie überhaupt von den Popularphilosophen der Aufklärung weithin durch Deutschland verbreitet wurden. Sie klingen wieder in den politischen Betrachtungen der „Dialoge des Diogenes", die dem jungen Goethe so kräftige Äußerungen der Bewunderung entlockten, und zur selben Zeit, als dieser seinen „Götz" schuf, entwarf Wieland in seinem „Goldenen Spiegel" das Traumbild eines Staates, in welchem unter einem aufgeklärten, friedlichen, menschlichen Fürsten alle Unterthanen ein Idyll der Glückseligkeit leben. Aufgeklärter Despotismus heißt die Regierungsform, in der die Zeit vor dem Sturm und Drang die Möglichkeit der Verwirklichung ihres politischen Ideales sah, und die beiden unter seinen Vertretern, von denen man in Deutsch-

land am sichersten die Begründung der erträumten allgemeinen Glückseligkeit erhoffte, waren Friedrich der Große und Kaiser Joseph II.: auch sie für den jungen Goethe ideale Gestalten.

In die geschilderte Stimmung der Zeit griff nun der Sturm und Drang ein mit seinem Prinzip des Individualismus und seinem Rousseauschen Natur- und Menschheitsideal. Kraft jenes Prinzips und dieses Ideales ward die Glückseligkeit eines Volkes jetzt in einem Zustand gefunden, in welchem jeder Einzelne die Freiheit hätte seine Individualität zu entwickeln, alle Kräfte seines Wesens auszubilden, die Totalität seiner Natur zu bethätigen, kurz vor allem und eher, als Staatsbürger, Mensch zu sein. Dafür schien die Bedingung, daß der Fürst selbst vor allem und eher, als Herrscher, Mensch wäre. Also auch in seinen politischen Idealen, wie in so vielen früher besprochenen Punkten, bildete der Sturm und Drang die Tendenzen der Aufklärung fort, sie vertiefend, kräftiger aussprechend und nur teilweise seinen neuen Grundsätzen gemäß modificierend. Und dieses so sturm- und drangmäßig modificierte politische Ideal der Aufklärung lebt nun auch im „Götz" und bedingt das Wesen seiner Freiheitstendenz. Das heißt: diese ist weder eine republikanische noch überhaupt eine politische im heutigen Sinne. Wohl sagt Götz, sein letztes Wort solle sein: „Es lebe die Freiheit!" Aber sein vorletztes soll lauten: „Es lebe der Kaiser!" Damit, wie in vielen andern Aussprüchen, erkennt der Aristokrat die Notwendigkeit eines monarchischen Oberhauptes für das Reich an. Wohl schilt er den Hofdienst Weislingens unwürdig eines freigeborenen Ritters, aber weniger, weil er überhaupt eine Aufgabe der Freiheit, als weil er in diesem besondern Fall eine Unterordnung unter schlechte Menschen ist. Wohl giebt es in dem Drama Despoten und mit dunklen Farben werden sie gemalt. Aber nirgends wird dem Despotismus ein republikanisches oder auch nur konstitutionelles Staatsideal gegenübergestellt. Nicht, wie von den Göttinger Stürmern und Drängern um dieselbe Zeit und später von Schiller, Sturz oder gar Mord der Tyrannen wird gepredigt, vielmehr, wie von Klopstock und den übrigen genannten früheren Schriftstellern, Vermenschlichung der Fürsten selbst, Veredlung ihrer Diener und würdigere Gestaltung

des Verhältnisses zwischen beiden. Götz wünscht sich einmal recht viele Unterthanen, dann wollte er nicht glücklicher sein als sie, außer darin, daß er ihr Glück machte. Beim letzten Mahl mit seinen Mannen auf der belagerten Burg prophezeit er: wenn die Fürsten einmal ihre Befriedigung und ihren Beruf darin fänden, „große Menschen" zu sein, wenn die Diener den Fürsten so edel und frei dienten, wie seine Leute ihm, wenn die Fürsten dem Kaiser dienten, wie er ihm dienen möchte, dann werde Deutschland ein Paradies des Friedens, des Wohlstandes und des Glückes sein. Da haben wir das Idyll als Ideal vom Leben eines Volkes, wie bei Klopstock, Wieland und in der Glückseligkeitsphilosophie der Aufklärung; auch das Wort Glückseligkeit kehrt in dem Drama häufig wieder zur Bezeichnung des höchsten Gutes, das dem Menschen auf Erden zu teil werden kann: die „allgemeine Glückseligkeit" nennt Götz den Zustand, den er an der bezeichneten Stelle als Folge einer menschlichen Regierung, eines selbstlosen Zusammenwirkens von Fürsten und Dienern ausmalt. Die Träume der Glückseligkeitsphilosophie verschmelzen in diesem Bilde mit Rousseaus Phantasien von einem unverdorbenen Naturzustand und mit Vorstellungen von einem patriarchalischen Zusammenleben der Menschen, wie sie Goethe aus der Bibel, aus antiker und moderner idyllischer Dichtung, aus Justus Mösers Schilderungen altgermanischen Bauerntums und endlich auch aus eigener Anschauung zu Sesenheim und auf seinen Reisen durch das Elsaß schöpfte. Es ist ein Idealbild, in welchem die politischen Rechte der Unterthanen fehlen; nicht ihr Verlust und ihre Versagung wird im „Götz" beklagt, nicht ihre Behauptung und Wiederherstellung verlangt; die Klagen und Wünsche betreffen die persönliche Freiheit des Einzelnen, die Freiheit mit seiner Individualität, mit dem Ganzen seiner Natur, als Mensch sich auszuleben.

Noch rührender und ergreifender als aus dem Haupthelden spricht die Sehnsucht nach einer Freiheit dieser Art aus dem Bruder Martin, mit welchem Götz im Walde, als er dem Weislingen auflauert, zusammentrifft und eine für die Stimmung des Dramas hochwichtige Unterredung hat. Ein Stürmer und Dränger ist der Mönch in dem Verlangen, das wirkliche Leben kräftig,

arbeitend und genießend, zu erfassen. Auch für ihn, wie für Götz, ist der Müßiggang die schwerste Plage, auch er fühlt sich wie in einem Gefängnis, einem „Käfig", weil er seine Kräfte nicht so anwenden kann, wie seine Individualität es verlangt. Und nicht so, wie die menschliche Natur überhaupt es fordert. Seine Gelübde empfindet er als eine unberechtigte und thörichte Unterdrückung der natürlichen Triebe, hervorgegangen aus „mißverstandner Begierde, Gott näher zu rücken". Wir denken an die Freiheit, die Goethe für die Regelung seines persönlichen Verhältnisses zu Gott in der Straßburger Zeit begann in Anspruch zu nehmen, an seine Auflehnung gegen das dogmenstrenge Christentum, gegen jeden kirchlichen Zwang, die der „Götz" auch sonst in manchem kräftigen Wort gegen die Pfaffen zum Ausdruck bringt. Und wie in Religion und Moral die Kraftgestalt Luthers eines der Goetheschen Ideale wurde, so hat der Bruder Martin mit dem großen Reformator nicht nur den Namen gemein. Wenn er unter den Mönchsgelübden, die sich gegen die Natur versündigten, besonders das Gelübde der Keuschheit hervorhebt und sehnsüchtig das Bibelwort ausruft: „Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat!" — so erinnert das an Luthers Kampf gegen das Cölibat, den auch Justus Möser in der früher erwähnten Verteidigungsschrift als Wiederherstellung der Rechte der Natur feiert. Eine „gewaltsame Unterdrückung der Natur" nennt Luther das Cölibat einmal in seinen Tischreden (Kap. XLIII § 36).*) Dem Bilde, das diese von Luthers Ehe mit seiner Käthe geben, entspricht dann das Verhältnis zwischen Götz und seiner Elisabeth, auf das in dem Gespräch mit Martin zuerst hingedeutet wird. Den Worten, in die später des Ritters Liebe und Verehrung für seine Gemahlin ausbricht: „Wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau" — diesen Worten, die auf das Bibelcitat des Mönches zurückweisen, stellen sich viele Aussprüche der Tischreden, die Luther im Vollgefühl seines ehelichen Glückes thut, an die Seite, z. B.: „Die höchste Gnade und Gabe Gottes ist es, ein fromm, freundlich, gottesfürchtig und häuslich Gemahl haben" (XLIII, 7). Luthers Freude an heiterer, von Wein ge-

*) Ich citiere nach Luthers Sämtlichen Schriften, herausg. von Walch, XXII. Teil, Halle 1743.

hobener Geselligkeit klingt wieder in dem Lob, das Bruder Martin dem Rebensaft spendet mit dem Psalmwort „Der Wein erfreut des Menschen Herz". Seine ganze wehmütige Schilderung eines fröhlichen gesunden Sinnenlebens, das ihm versagt ist und um das er Götz beneidet, gemahnt an die eine Seite in Luthers Wesen, die kräftige Sinnlichkeit, mit der er die Freuden dieser Welt zu genießen wußte und die er ausgedrückt haben soll in dem Spruch:

Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Lebelang.

Zwei Seelen wohnten in Luthers Brust, dieselben wie in jedem bedeutenden Stürmer und Dränger, dieselben wie im jungen Goethe, dieselben wie in seinem Faust, freilich nicht wie in diesen miteinander streitend:

Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Dieselben beiden Seelen sind es, die Bruder Martin in sich fühlt; daß er die eine um der andern willen ertöten soll, daß er die Totalität seines Wesens nicht bewahren und bewähren kann, ist seine Qual. Auch wenn er alle Leiden seines Standes in die Klage zusammenfaßt: „Mir kömmt nichts beschwerlicher vor, als nicht Mensch seyn zu dürfen", fühlen wir uns in die Empfindungswelt des Goetheschen Faust versetzt und damit in die Stimmung derjenigen Schöpfung des Dichters, in der mit dem Menschheitsideal des Sturmes und Dranges zugleich der Geist des Lutherschen Protestantismus den erhabensten Ausdruck gefunden hat.

Von diesem Geiste lebt etwas in der Freiheitstendenz unseres Dramas, wie in dem Wesen des Helden etwas von Luthers trotziger Kraftnatur liegt. Von den allgemeinen Charakterzügen, die Götz mit dem Reformator gemein hat, war, unter Hinweis auch auf Justus Mösers Auffassung Luthers wie des Raubrittertums, bereits mehrfach die Rede. Neben der allgemeinen Ähnlichkeit der Persönlichkeiten enthält das Schauspiel aber auch einige besondere Situationen, die uns lebhaft an Luther erinnern. Wer denkt nicht an dessen Auftreten vor dem Reichstag zu Worms in der Scene, wo Götz vor der Ratsversammlung zu

Heilbronn seine Handlungsweise gegen verläumderische Anklagen verteidigt? Wenn Götz dann auf der einsamen Burg bei Abfassung seiner Lebensbeschreibung in melancholischen Worten dem Unmut über die Beschränkung seiner Freiheit Luft macht, wem fällt da nicht Luther ein, wie er auf der Wartburg unter schriftstellerischer Arbeit mit Anwandlungen von Schwermut kämpfte und über Anfechtungen des Satans klagte? Ferner: sollte bei dem letzten Mahl in der belagerten Burg und bei den Reden des Ritters, die es begleiten, dem Dichter nicht Luther im Kreise der Seinen, Luther mit seinen Tischreden vorgeschwebt haben? Auch in dem, was Götz da sagt von dem bestes wollenden, aber ohnmächtigen Kaiser, von den unbotmäßigen Fürsten, von den Pflichten der Herren gegen die Unterthanen, der Unterthanen gegen die Herren, von dem ganzen traurigen Zustand des Reiches und der drohenden Türkengefahr, erkennen wir Hauptthemen der Lutherschen Tischreden. Und ist die Ähnlichkeit der Stimmung, in der Götz und Luther aus dem Leben scheiden, eine ganz zufällige? Wie Götz sterbend seine Frau bedauert, daß er sie in einer nichtswürdigen Welt lasse, es kämen die Zeiten des Betruges, in denen die Schwachen und Feigen mit List regieren und den Tapfern in ihre Netze ziehen würden — so äußerte Luther nach Melanchthons Bericht kurz vor seinem Tode den Wunsch, daß seine Familie ihn nicht lange überleben möge, denn „er sehe eine so endlose Verwirrung Deutschlands voraus, daß für brave Leute ferner kein Raum sei".*) Ein Wunsch, der auch in den Tischreden wiederholt Ausdruck findet, z. B. XLVIII, 4: „Ich bitte Gott, daß er mein Weib und Kinder nach meinem Tode nicht lasse lange leben. Es werden sehr gefährliche und greuliche Zeiten folgen."

Wie nun im Bruder Martin Luthers Wesen nachgebildet ist, wie Götz Züge von diesem in des Dichters Phantasie annahm, wie die Erinnerung an Luther zur Erfindung und Ausführung einiger Situationen lebendig mitwirkte und wie mit alle dem die Freiheitstendenz des Dramas etwas vom Geiste des Lutherschen Protestantismus erhielt, so arbeitete dieser Geist auch an der Ge-

*) Vgl. Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts III, 1 S. 2.

staltung der Gegenpartei des Helden, vor allem in der satirischen Schärfe, mit der das leere Scheinwesen und unsittliche Treiben am Bischofshof zu Bamberg dargestellt wird. Epikuräer, die schändlichsten und gefährlichsten aller Heuchler, „vermummte Tyrannen" werden die Bischöfe in Luthers Tischreden wieder und wieder gescholten. Ganz so erscheint in Goethes Schauspiel der Bischof von Bamberg. In der Art, wie er geschildert wird, fällt die Sturm- und Drangtendenz gegen alle rein äußerliche Ehrbarkeit und Frömmigkeit ganz mit der Stimmung des Lutherschen Protestantismus zusammen. Hier ist es, wo die nachsichtige Moral der Genieperiode in schonungslose Strenge umschlägt. Hier zeigt es sich, daß die jungen Genies, so bereit sie waren, offene Verletzung der Sittengesetze, wo sie einer kraftvollen Individualität entsprang, zu entschuldigen, so unnachsichtig die schwächliche Unsittlichkeit verdammten, die den Mantel der Sittlichkeit und der Religion als Schutz gegen das Urteil der Welt umnimmt.

Die Freiheitstendenz, und zwar wieder an Luther gemahnend, tritt endlich in der Rolle hervor, die der Bauernkrieg in dem Drama spielt. Wieder ruft die Menschheit in den aufrührerischen Bauern nach ihrem Recht, aber hier revolutionär, mit blutdürstiger Leidenschaft; in ihren Reden und Thaten atmet der Geist, wie er bald in der französischen Revolution den Vernichtungskampf gegen alles Bestehende begann, geweckt und großgezogen unter dem Gegensatz zwischen tyrannischer Willkür unwürdiger Herren und den Ideen der Aufklärung, den Lehren vom Rechte des Individuums, des Menschen. Wohl beschäftigten auch den jungen Goethe in seiner Straßburger Sturm- und Drangstimmung die Fragen, auf die jene Revolution die radikale, gewaltthätige Antwort war. Zwei Stellen in den Ephemerides (S. 22, 20 und 18, 19—22) verraten sein Nachdenken über das Problem der Ungleichheit der Vermögensverhältnisse. Eine Anekdote in demselben Tagebuch (S. 27, 8—11) läßt einen Bauer zornig und geringschätzig über seine eigennützigen Herren sprechen. War eine der ersten Thaten der französischen Revolution die Abschaffung aller Vorrechte des Adels, so haben wir Goethe schon bei Gelegenheit seines Verhältnisses zu Käthchen Schönkopf gegen den Standesunterschied deklamieren hören. Im „Götz"

spottet der Hofnarr Liebetraut über den Geburtsadel, über die thörichte Sucht der Menschen, mit den Verdiensten ihrer Vorfahren ihre eigene Würde zu erhöhen, „die leeren Seiten ihres Charakters zu tapezieren", und Georg antwortet auf Weislingens hochmütige Verwunderung, daß ein Reitersjunge ihn zur Rede setze: „Es giebt nur zweyerlei Leut, Ehrliche und Schurken." Die Bauern vertreten in dem Drama die niederen Stände, für die eine Vorliebe beim jungen Goethe schon festgestellt wurde. In ihr und zwar im besondern rücksichtlich der Bauern konnte ihn wieder Justus Möser bestärken, dem in diesem Stand der „Hofgesessenen" die Urkraft des deutschen Volkstums enthalten war. Kurz, es entspricht Goethes ganzer Stimmung in jener Zeit, daß er die Beschwerden der Bauern über die Bedrückung seitens ihrer Herren als berechtigte hinstellt. In diesem Sinne werden einige Züge von unwürdiger, unmenschlicher Behandlung der Bauern angeführt, Götz beklagt den „armen Landmann" und er schiebt die Schuld an dem Aufruhr den Herren zu, denn sie seien „ein verzehrendes Feuer, das sich mit Unterthanen Glück, Zahl, Blut und Schweiß nähre, ohne gesättiget zu werden", und im thörichten Trotz auf das „Übergewicht ihres Ansehens" bedächten sie nicht, „daß die menschliche Seele stärker wird durch Druck". Aber die gewaltsame Art, wie die Bauern sich zu ihren Rechten verhelfen wollen, und überhaupt das Übertriebene in ihrem Freiheitsstreben wird in dem Schauspiel nicht minder scharf verurteilt als die Tyrannei, gegen die sie sich auflehnen. Als schwere Schuld des Helden erscheint seine Verbindung mit den Bauern; er selbst empfindet sie so und spricht angesichts neuer Gewaltthaten der Aufrührer das Verdammungsurteil über sie in den Worten: „Was! eure Freiheiten, eure Gerechtigkeiten wieder zu erlangen, begeht ihr Thaten, die der Gerechtigkeit so laut in die Ohren brüllen, daß sie vor euerm Flehen taub werden muß!" Und von hier aus darf nun der Blick wieder auf Luther sich lenken. Auch an ihn wandten sich die Bauern, wünschten durch seinen Namen „der Sache einen Schein zu geben", auch er erkannte ihre Beschwerden als berechtigt an und sah in dem Aufruhr die natürliche Folge der Tyrannei der Herren. Auch er aber tadelte von Anfang an die Maßlosigkeit in den Forderungen

der Empörer und das Revolutionäre ihres Auftretens; nach ihren Greuelthaten wollte er keinerlei Gemeinschaft mehr mit ihnen haben und verfluchte sie, ganz wie Götz es thut, als Teufel, als ärgste Verbrecher an der Gerechtigkeit, in deren Namen sie zu kämpfen behaupteten.

Man muß also beim Bauernkrieg des „Götz", wie beim geschichtlichen, unterscheiden zwischen den Ideen, die in ihm zum Ausdruck kommen, und der Art, wie sie sich geltend machen. Der Dichter selbst läßt deutlich durchblicken, daß ihm nur die Ideen und auch sie nur bis zu einem gewissen Grade sympathisch sind, unsympathisch dagegen die Gewaltsamkeit, mit der sie verwirklicht werden sollen. Daraus ergiebt sich die Tendenz, in der er den Aufruhr künstlerisch gestaltet hat. Vorweggenommen erscheinen darin, wenn man in der Episode des Bauernkrieges ein poetisches Vorspiel der französischen Revolution sehen darf, die abfälligen Urteile, die Goethe später über diese fällte. Ein radikaler Freiheitsmann war er auch in der wildesten Zeit seines Sturmes und Dranges nicht. Das Aristokratische seiner Natur hinderte ihn, es zu werden, sowie ein feines Gefühl für Harmonie, das schon damals in ihm lebendig war und das später durch alles Gewaltsame, alles Revolutionäre tief verletzt wurde.

In den Ephemerides stehen die folgenden beiden Sätze, aus lateinischen Schriften ausgezogen: S. 18, 24—9: „Digna vox est majestate regnantis, legibus alligatum se Principem profiteri: Adeo de auctoritate juris nostra pendet auctoritas. Et revera majus imperio est, submittere legibus Principatum", und S. 18, 19—22: „Communio bonorum et libertas non sunt tam jus, quam bona quaedam integrae et incorruptae naturae convenientia, quae depravata natura humana non poterant amplius retineri."*) Nimmt man diese beiden Sätze zusammen,

*) Nach Schölls Übersetzung (a. a. O. S. 72—3): „Wahrhaft königlich ist das Wort, daß der Fürst sich an die Gesetze gebunden bekenne: Ja, von der Macht des Rechtes hängt unsere Macht ab. Und in der That größer als Herrschaft ist die Unterordnung des Fürstentums unter Gesetze" und „Gemeinschaft der Güter und Freiheit sind nicht sowohl ein Recht als Güter, die der reinen und unverdorbenen Natur zukommen und bei der Verschlechterung der menschlichen Natur nicht mehr behauptet werden konnten".

so gewinnt man dasselbe politische Ideal, welches in der Behandlung des Bauernkrieges, überhaupt in der freiheitlichen Tendenz des „Götz" sich ausspricht, eben jene maßvolle Freiheitstendenz des aufgeklärten Despotismus, wie wir sie von der Aufklärung auf den Sturm und Drang übergehen sahen. Auf sie werden wir überall beim jungen Goethe in der Zeit, da er den „Götz" schuf, hingewiesen. Es hat sich als charakteristisch für die Perioden, aus deren Stimmung dieses Freiheitsideal hervorging, als charakteristisch insbesondere auch für unseres Dichters Wesen ergeben, daß das eigentlich politische Moment darin eine untergeordnete Rolle spielte, daß es wesentlich nur Sehnsucht nach persönlicher Freiheit, nach ungehinderter allseitiger Bethätigung der Individualität, nach einem menschenwürdigen Dasein war. Damit ist für die Freiheitstendenz des „Götz" als Wurzel aufgedeckt der Individualismus des Sturmes und Dranges und als ihr Ziel das Menschheitsideal der Epoche.

Das Individualitätsprinzip ist im „Götz", wie im ganzen Sturm und Drang und wie es bei dem Straßburger Goethe zu beobachten war, auch die Wurzel der nationalen Tendenz. Diese tritt somit in die engste Beziehung zur Freiheitstendenz. Wahrung der Individualität ist die beiden gemeinsame Forderung, in der Freiheitstendenz für den einzelnen Menschen aufgestellt, in der nationalen Tendenz für das ganze Volk. Es ist im Grunde ein und dieselbe Stimmung, die aus den beiden Hauptidealen, welche in dem Drama liegen, spricht, aus dem Wunsch, eine freie Persönlichkeit, ein ganzer Mensch zu sein, und aus dem Verlangen, ein echter Deutscher zu sein. Auch in der deutsch-nationalen Tendenz des „Götz" tritt das politische Moment nur wenig hervor. Wenn das deutsche Reich ein „Morast" oder ein „krüpplicher Körper" genannt wird, so bezieht sich das zwar auch auf seine politische Zerrissenheit, seine politische Ohnmacht, wie sie damals z. B. auch von Moser in seiner Schrift: „Vom deutschen Nationalgeist" (1765) und von Justus Möser geschildert und beklagt wurde, und klar tritt der ganze politische Jammer uns vor Augen, als der Kaiser auf dem Reichstag zu Augsburg vergebens die Fürsten gegen die Türken aufbietet, um die Grenzen des Reiches zu schützen. Indem Deutschland

als ein Körper mit kraftlosen oder rebellischen Gliedern und schwachem Haupt geschildert wird, erschafft sich unsre Phantasie als Gegensatz das Bild eines einigen, nach außen geschlossenen und mächtigen deutschen Reiches, wie es die Patrioten unter den Stürmern und Drängern in der Vergangenheit bewunderten und wie sie es wiederhergestellt wünschten, also ein Ideal politischer Einheit und Größe. Aber nirgends in dem Drama ist dieses positiv ausgedrückt, wie in späteren vaterländischen Schauspielen. Nur an einer Stelle träumt Götz von politischer Größe seines Vaterlandes: als er während des letzten Mahles in der belagerten Burg die Aufgabe, die ihm und seinen Standesgenossen bei geordneten Verhältnissen innerhalb des Reiches zufallen würde, folgendermaßen zeichnet: „Wir wollten uns mit unsern Brüdern, gleich Cherubs mit flammenden Schwertern, vor die Gränzen des Reichs gegen die Wölfe die Türken, gegen die Füchse die Franzosen lagern, und zugleich unsers theuern Kaisers sehr ausgesetzte Länder und die Ruhe des Ganzen beschützen." Aber ausdrücklich stellt er eine derartige Wirksamkeit in zweite Linie, erst dann erscheint sie ihm wünschenswert und Pflicht, wenn es sonst nichts zu thun gäbe. In erster Linie würde er seine Befriedigung darin suchen und seinen Beruf darin sehen, „die Gebirge von Wölfen zu säubern, seinem ruhig ackernden Nachbar einen Braten aus dem Wald zu holen und dafür die Suppe mit ihm zu essen", also das Idyll von Glückseligkeit zu erhalten, zu verschönern und zu genießen, welches er sich als Idealzustand seines Landes denkt und ausmalt. Dieses Idyll kennen wir schon aus der Betrachtung der Freiheitstendenz des Dramas. Sie und die nationale Tendenz berühren sich hier wieder aufs engste, das Ideal, welches sie für das Leben des Volkes aufstellen, ist dasselbe. Es ist ein internationales Ideal, im Zeitalter der Aufklärung so gut in England und in Frankreich wie in Deutschland gefeiert, und es ist ein wesentlich moralisches Ideal, nur insofern zugleich ein politisches, als es innerhalb eines bestimmten Staates verwirklicht gedacht wird. Und nur dadurch wird es im „Götz" ein deutsch-nationales Ideal, daß seine Verwirklichung da im besondern für Deutschland als glänzendes Zukunftsbild entrollt wird, und vor

allem dadurch, daß als Mittel zu einer solchen Verwirklichung vermöge des ganzen Geistes und Tones der Dichtung die Wahrung oder Wiederherstellung deutschen Wesens, deutscher Art und Sitte erscheint. In der Verherrlichung deutschen Wesens liegt die eigentliche nationale Tendenz des Dramas; sie ist in noch geringerem Grade, als die Freiheitstendenz, politisch, fast rein kulturell, sie entspricht eben, wie schon früher bemerkt wurde, durchaus dem Charakter, der dem Deutschtum überhaupt im Sturm und Drang und auch dem Goetheschen, wie es sich in Straßburg ausgebildet hatte, anhaftete.

Das edle alte und naturwüchsige deutsche Wesen ist verkörpert in Götz und in seiner Partei, mit innigstem Gemütsanteil vom Dichter geschildert und kräftig gehoben durch den Gegensatz des Undeutschen, wie es in der Gegenpartei herrscht. Deutsch ist das herzliche Familienleben auf Götzens Burg im Gegensatz zu der frivolen Unsittlichkeit am Hofe des Bischofs von Bamberg. Deutsch ist das innige, auf Treue von beiden Seiten gegründete Verhältnis zwischen Götz und seinen Mannen im Gegensatz zu dem rein äußerlichen, auf Selbstsucht gebauten zwischen den Reichstruppen und ihren Führern. Deutsch ist Götzens naive Vertrauensseligkeit im Gegensatz zu der hinterlistigen Tücke seiner Feinde, der er wie ein Siegfried erliegt. Deutsche Frauengestalten sind Maria und Elisabeth mit ihrem schlichten, gemütvollen Wesen im Gegensatz zu der glänzenden, schlau berechnenden Adelheid. Als Preis deutscher Eigenart ist auch die Verherrlichung, welche die Heldenkraft in Götz, Lerse, Georg, Sickingen gegenüber Weislingens Schwäche und der Feigheit der Reichstruppen findet, aufzufassen; die Kraft vor allem bewunderten ja die Stürmer und Dränger im Wesen der alten Deutschen, sie erschien ihnen als eine spezifisch deutsche Eigentümlichkeit. Die Kraft vor allem verehrten sie ebenso in der deutschen Sprache, besonders in Luthers Bibelübersetzung. Zahlreich sind auch im „Götz" die Anklänge an diese, Redensarten und Bilder sind ihr direkt entnommen oder in ihrem Geist erfunden, überhaupt ältere deutsche Sprachformen und Ausdrücke, wie sie Goethe in den Ephemerides sich angemerkt hatte, reichlich verwendet. Auch darin äußert sich nach dem, was über des Dichters Deutsch-

tum zu Straßburg gesagt ward, die nationale Tendenz. Endlich auch satirisch in dem vom Dichter ironisch gemeinten Lob des römischen Rechts gegenüber dem deutschen, das dem Olearius, dem Bologneser Doktor beider Rechte, in den Mund gelegt ist. Die Empörung des Sturmes und Dranges gegen die Einbürgerung des Fremdländischen auf deutschem Boden kommt darin zu Worte, die Auflehnung gegen die „lateinische" Kultur, wie sie Herder im dritten Fragment über die neuere Litteratur als das „römische Joch", unter dem Deutschland seufze, bezeichnet und bekämpft hatte. Bedenkt man, daß durch die völlige Rezeption des römischen Rechts in der Kammergerichtsordnung von 1495 das ganze ordentliche Rechtsverfahren im deutschen Reich von römischem Geiste durchsetzt war, so kann man die Auflehnung gegen das Fremdländische aus allen Klagen über die trostlosen Rechtszustände, die den „Götz" durchziehen, herausfühlen. Dem teilweise undeutschen ordentlichen Rechtsverfahren tritt dann in dem außerordentlichen des Femgerichts das unverfälschte deutsche Recht gegenüber, und durch dieses empfängt Adelheid für ihre Missethaten die verdiente Strafe. Als Vertreter des alten deutschen Rechtsverfahrens interessierten die Femgerichte auch Justus Möser, eine „Nationalsache" nennt er sie einmal, und wenn er meint, sie hätten die Aufgabe gehabt, in Fällen, die sich den ordentlichen Gerichten entzogen, dem Rechte Geltung zu schaffen, besonders den eigenmächtigen deutschen Landesherren und Reichsständen gegenüber, und dadurch der Anarchie zu wehren, so schreibt er ihnen dieselbe Rolle zu, welche die Feme in unserem Drama spielt. Die Vorzüge des römischen Rechts an sich erkennt Möser wohl an, bringt aber zugleich darauf, daß ganz in derselben Weise, wie in den Pandekten römische Rechtsfälle und ihre Entscheidungen zusammengestellt seien, eine Sammlung einheimischer, „vaterländischer" Rechtsfälle und Urteilssprüche als nationales Gesetzbuch für Deutschland veranstaltet werde. Ein Vorschlag, der sicher auch im Sinne des jungen Goethe war; gehört er doch in den Ideenbereich des Herderschen Satzes, daß die Alten für uns Deutsche wohl Vorbilder sein könnten, daß wir aber nicht ihre Erfindungen einfach herübernehmen, sondern nur deren Methode nachahmen dürften, daß in der Nach-

ahmung die Verschiedenheit der neuen Zeit von der alten, des deutschen Nationalcharakters von dem römischen oder griechischen berücksichtigt werden müßte.

Noch in anderer Weise als in der deutsch-patriotischen Tendenz gelangt das Nationalitätsprinzip der Genieperiode im „Götz" zur Geltung. Wir sahen, man verehrte zur Zeit des Sturmes und Dranges unter den Nationen vor allen die Naturvölker, in denen die nationale Eigenart in ungetrübter Reinheit und ungeschwächter Kraft lebt und wirkt. Alle die Empfindungen nun, mit denen man sie betrachtete, sprechen sich in der Art, wie im Goetheschen Drama die Zigeuner auftreten und charakterisiert sind, deutlich aus. Adelheid mit ihrer Angst vor ihnen, da sie in wildem Walde verirrt in ihr Lager gerät, vertritt das Vorurteil der früheren Zeit. Durch das freundliche Benehmen der Zigeuner wird es entkräftet und auch ausdrücklich von ihrem Hauptmann widerlegt. „Wir sind keine Räuber", versichert dieser, „wir thun niemandem Leids und verlangen nichts von euern Fürsten als den dürren Boden auf eine Nacht, darauf wir geboren sind, nicht sie." Das ist ganz die Weise, wie Herder, der junge Goethe und ihre Gesinnungsgenossen das Recht und das Wesen der Naturvölker gegen den Bildungshochmut der Aufklärung verteidigten. Und die Liebe, die Begeisterung, mit der die Rousseauisch gestimmte Generation sich in jenes Wesen versenkte, findet ihren Ausdruck in der sorgfältigen Charakteristik der Zigeuner durch eine Fülle kleiner Züge, die sie in ihrer Eigenart lebendig vor uns hinzaubern. Ausgezeichnet dient dieser Charakteristik ihre Sprache mit ihren dialektischen Elementen, kurzen Sätzen, wirksamen Wiederholungen, ihrem eigenartigen Rhythmus. Mit dem Naturwüchsigen verbindet sich darin das Poetische. So ist es eine Sprache, wie Herder sie bei den Naturvölkern voraussetzte und wiederholt schilderte: eine auch im gemeinen Leben poetisch gehobene, mehr Singen als Sprechen. Und durch die Ausdrucksweise der Goetheschen Zigeuner blicken wir in die Poesie ihrer Vorstellungen, ihrer Empfindungen, ihres ganzen Lebens. So spüren wir in ihrem gesamten Wesen jenes allmächtige, nicht durch den Verstand eingeschränkte Walten der Phantasie, welches eine so große Rolle in dem Kul-

tus spielt, den die Generation des Sturmes und Dranges mit den wilden Völkerschaften trieb. Wir wissen, sie fand bei diesen, wie die unverdorbene freie Menschennatur, so auch die unverdorbene, durch keine Regeln gefesselte Poesie, die Naturpoesie, die Volkspoesie, die sie so hoch über die kunstmäßige Dichtung stellte. Charakteristisch deshalb und kein Zufall, daß die Zigeunerszene des „Götz" durch einen volksliedartigen Gesang eingeleitet wird, daß Ossianische Dämmerstimmung über den ganzen Auftritt sich breitet und daß die Sprache im Rhythmus und Ausdruck vielfach an Goethes Übersetzungen von Stücken des alten gälischen Barden erinnert. Wie hier, so bethätigt sich noch an einigen andern Stellen des Dramas die Verehrung für das Volkslied und überhaupt die Volkspoesie, wie sie zu Straßburg in Goethe erwacht war: im Tone des Volksliedes singt Liebetraut zu Anfang des zweiten Aufzuges und noch mehr Georg am Ende des dritten, und auch sonst finden sich in Einzelheiten der Vorstellungs- und Ausdrucksweise Anklänge an die Volksdichtung.*) —

Unmittelbar aus dem Sturm- und Drangprinzip der Individualität fließen, soweit sie bisher besprochen wurden, die Tendenzen und Stimmungen, die im „Götz" zum Ausdruck kommen. Menschliche Eigenart, Originalität wird, wie sie in jeder der vielen Personen lebensvoll sich darstellt, so in dem, was der freiheitlichen und der nationalen Tendenz entsprang, gefeiert, ihre Erhaltung und Bethätigung als Menschen- und Völkerrecht und als Pflicht der Völker und einzelnen Menschen verkündet und gefordert; das Originalgenie, zu dem der junge Goethe sich in Straßburg vollendete, spiegelt sich in der Welt, die er in seinem Drama schuf, und in der Art, wie er sie gestaltete. Aber mit dem Originalgenie zugleich das Kraftgenie, das sich überhaupt von jenem in der Sturm- und Dranggeneration und beim jungen Goethe nicht scheiden läßt. Nicht nur Originalität im allgemeinen erscheint in dem Drama als Ideal, es spricht daraus auch die Vorliebe für eine bestimmte Originalität, für eine besondere Art des menschlichen Wesens, die gleichfalls echt sturm- und

*) Einige Belege in Stud. z. G.-Ph. S. 143—4 und G.-Jahrb. II S. 136.

drangmäßige Begeisterung für naturwüchsige Kraft, die in der behaupteten und wirkenden Totalität des Wesens beruht. Solche Kraft lebt in der deutschen Eigenart, in dem reinen, ganzen Menschentum und in dem Wesen des Naturvolkes, wie sie in dem Schauspiel geschildert und gefeiert werden, als der gemeinsame bewunderte Grundzug. Und die Verherrlichung der Kraft durchzieht nun als eine weitere Haupttendenz die ganze Dichtung.

Der Gegensatz zwischen Weislingen und Götz ist wesentlich der Gegensatz zwischen Schwäche und Kraft. Ja, es ist wesentlich dieser Gegensatz, der in dem ganzen Kampfe der beiden feindlichen Mächte des Schauspiels zum Ausdruck kommt. Neben Weislingen treten sein weichlicher Bube Franz, der durch Sinnengenuß entnervte Bischof von Bamberg und seine gleichgeartete Umgebung, der unentschlossene Kaiser, die feigen Heilbronner Philister, neben Götz seine tapfere Frau, sein thatendurstiger Bube Georg, der heldenmütige Lerse, die wackeren Ritter Selbiz und Sickingen. Nur in zwei Figuren kehrt sich das Verhältnis zwischen den beiden Parteien um: in dem Gegensatz zwischen Adelheid und Maria erscheint die Schwäche auf der Seite Götzens, die Kraft auf der Seite seiner Feinde. Aber auch hier gehört des Dichters Vorliebe, gilt also die Tendenz des Dramas der Kraft. In Maria verkörpert sich etwas von der Tugendseligkeit der alten Zeit, der Richardson-Gellertschen Epoche. Zwei Kontrastfiguren hat der Dichter zu ihr geschaffen, außer der Adelheid noch Götzens Frau Elisabeth, und wie hoch stehen die beiden als kraftvolle, ganze Persönlichkeiten über der schwächlichen Maria.

Aus diesem Kontrast zwischen den weiblichen Hauptfiguren des Dramas blickt uns, fassen wir ihn näher ins Auge, ganz besonders lebendig die Sturm- und Drangmoral an, die wesentlichen der Moralideen finden sich darin poetisch gestaltet, die wir mit der Kraftgenialität allmählich bei unserem Dichter sich entwickeln sahen. Der junge Goethe selbst, der mit Luther sich mehr vor seinen guten Thaten fürchtete als vor seinen Sünden, spricht aus Elisabeth, wenn sie der Maria vorwirft, sie erziehe den kleinen Karl zum Müßiggänger, zum Kopfhänger, zum Pfaffen, wenn sie dem Bemühen der Schwägerin, den Knaben durch ein Mär-

chen zum Wohlthun anzuleiten, den Satz entgegenstellt: „Die Wohlthätigkeit ist eine edle Tugend, aber sie ist nur das Vorrecht starker Seelen" und dem ein derbes Wort über die Menschen, „die aus Weichheit wohlthun, immer wohlthun", hinzufügt. Es ist der junge Goethe selbst, der thatendürstige, wirklichkeitsfrohe Stürmer und Dränger, der Marias Einwurf, man müsse die Kinder dem Himmel erziehen, mit der Bemerkung der Elisabeth zurückweist, die Hauptsache sei, daß sie sich in der Welt tüchtig rühren lernten. Und als Maria darauf zu bedenken giebt, daß ein solches Sichrühren in der Welt das ewige Heil gefährde, da ist es des Dichters eigene Anbetung der allgewaltig wirkenden Natur, die machtvoll hervorbricht in dem leidenschaftlichen Ausruf der Elisabeth: „So gib der Natur Opium ein, bete die Sonnenstrahlen weg, daß ein ewiger unwirksamer Winter bleibe". Überall stehen wir da auf Elisabeths Seite; eben weil der Dichter ihr so viel aus dem eignen Herzen gegeben hat, wirken ihre Worte und ihr Wesen überzeugend. Aber auch da, wo Elisabeth und Adelheid durch ihre kraftvolle Natur über die von der Moral und der Gesellschaft gezogenen Schranken hinaus getrieben werden und wo Maria ihnen gegenüber das Sittengesetz und die Allgemeinheit vertritt, gehört unsere Sympathie mehr jenen als dieser. So, wenn Elisabeth, von Maria auf das Unrecht hingewiesen, welches Götzens Thaten trotz seiner edlen Absichten doch in sich schlössen, nicht den geringsten Makel an ihrem geliebten Helden zugestehen will und aus dem Sinne ihres Mannes heraus den für das Wohl des Reiches notwendigen allgemeinen Landfrieden mit den Worten verurteilt: „Gott sey Dank, daß er nicht gehalten wird!" So vor allem bei dem verschiedenen Verhalten der Maria und der Adelheid in der Liebe. Nach der Verlobung mit Weislingen hält Maria diesem eine förmliche Moralpredigt über die Gefahren des Brautstandes, erlaubt ihm einen Kuß „zum Gottespfennig", will ihn aber dann so bald als möglich entfernt haben; denn „Hütet euch", hat die Äbtissin, bei der sie erzogen wurde, gesagt, „für den Mannsleuten überhaupt nicht so sehr, als wenn sie Liebhaber oder gar Bräutigams geworden sind. Sie haben Stunden der Entrückung, um nichts härteres zu sagen; flieht, sobald ihr merkt, daß der Paroxys-

mus kommt." Und nun als Gegenbild die rückhaltlose Hingabe der Adelheid an den Mann, den sie liebt, unter Nichtachtung des Sittengesetzes, mit keinem andern Recht als dem Naturrecht der Leidenschaft. Keinen Augenblick kann es zweifelhaft sein, auf welcher Seite der Dichter hier steht, ob auf seiten der allgemeinen Moral oder auf seiten der Geniemoral des Sturmes und Dranges. Und auf die Seite der letzteren reißt er auch uns durch die Art, wie er die beiden Frauengestalten gezeichnet hat. Maria wird mit ihrer Sprödigkeit, mit ihrer Weise sie auszudrücken gerade das, was sie vermeiden will: unweiblich; es fehlt ihr in der Liebe etwas vom Allgemeinen, vom Typischen der weiblichen Natur, von dem, was da das Wesen des Weibes im Gegensatz zu dem des Mannes ausmacht, sie ist überhaupt keine volle, ganze Natur, sondern das Kunstprodukt einer naturfeindlichen, einseitigen Erziehung. Adelheids Erscheinung dagegen wirkt mit der Vollkraft der Natur; rein weiblich ist freilich auch ihr Wesen nicht, es enthält männliche Züge, aber in der Liebe ist sie nur und ist sie ganz Weib, eine Mischung von Gut und Böse, aber das Böse wie das Gute charakteristisch für ihr Geschlecht. Empfindet man in dieser Weise den Kontrast zwischen den beiden Frauen, das heißt: läßt man ihn ganz so auf sich wirken, wie der Dichter ihn aus seiner kraftgenialen Stimmung heraus mit zwingender Schöpferkraft gestaltet hat, so muß Marias rasche Übertragung ihrer Liebe von Weislingen auf Sickingen unangenehmer berühren als der Abfall der Adelheid von Weislingen zu Sickingen, wiewohl jene mit ihrer Treulosigkeit das konventionelle Sittengesetz nicht verletzt, diese mit der ihrigen einen Ehebruch begeht. Nach allem, was uns sonst von den beiden gezeigt und berichtet wird, sehen und empfinden wir in dem Wankelmut der Maria einen Ausfluß der Schwäche, in der Untreue der Adelheid hingegen eine Bethätigung der Kraft des Temperaments und zugleich, wie schon einmal angedeutet, eine Naturnotwendigkeit, da sie in Sickingen einen ihr kongenialen Geliebten gewinnt, während ihr Mann Weislingen ein tief unter ihr stehender Charakter ist. Diesem gab sie sich nur aus Koketterie und vor allem aus Eigennutz hin: ihre Güter sollte er ihr wiedergewinnen. Eine Hebung

ihres Charakters liegt in ihrem Abfall zu Sickingen, weil da allein Leidenschaft des Herzens sie treibt. Und unter dem Zwange dieser Leidenschaft begeht sie dann ihre fürchterlichen Thaten, die Vergiftung Weislingens und Franzens. Auch sie erscheinen damit wie das Wirken einer Naturgewalt, mit einer schauerlichen Größe behaftet, und in unsern Abscheu vor der Verbrecherin mischen sich eine gewisse Bewunderung und die Furcht vor der unheimlichen Macht, die im Menschen waltend unwiderstehlich in den Abgrund der Sünde reißt.

So wächst in der Figur der Adelheid der Sturm- und Drangtypus des großen Verbrechers aus der kraftgenialen Moral hervor. Ein Prozeß, auf den, auf dessen Häufigkeit und auf dessen Wichtigkeit für die Dichtung der Zeit schon früher hingedeutet wurde. Justus Möser spricht einmal von der „meuchelmörderischen Wollust, welche die Rache erfinderisch und begeistert macht", und bedauert im Interesse der Poesie, daß jene und überhaupt alle großen heroischen Empfindungen in Deutschland bei dem maschinenmäßigen Gang des Staates und bei der Philiströsität der Gesellschaft keine Stätte haben. Wenn der ehrsame geheime Justizrat von Osnabrück so empfand, kann es da in Erstaunen setzen, daß den jungen Kraftgenies jener Zeit das Verbrechen, wenn es aus Kraft des Temperamentes floß, bewunderungswürdiger schien als die Tugend, die mit Schwäche des Charakters gepaart war? Eine Selbstverteidigung der Stürmer und Dränger liegt in dieser Anschauung, eine Entschuldigung der Auflehnung gegen die allgemeinen Sittengesetze, zu der die dämonische Leidenschaftlichkeit ihres Innern sie trieb, eine Entschuldigung der Anlage zu großen Verbrechern, die sie in sich selber fühlten. Kein Zufall ist es, daß der Typus des großen Sünders gerade in Schillers Poesie so häufig wiederkehrt. Der leidenschaftlichste unter den Stürmern und Drängern fühlte er sich von der keine Schranken kennenden Kraft seines Denkens und Empfindens in Abgründe gerissen, und es sind diese Nachtseiten seiner eignen Gedankenwelt, die in den Verbrechergestalten seiner Dichtungen machtvolles Leben gewannen. Ganz besonders scharf, bis zu widerlicher Wirkung ist deshalb bei ihm auch die

Kontrastfigur zum großen Verbrecher herausgearbeitet, der Typus des Philisters, in welchem die kraftlose oder scheinheilige Tugend, die Schwäche der Zeit, gegen die der Sturm und Drang sich empörte, verkörpert ward. Schiller schreibt einmal über einen Menschen, den er kennen gelernt hat: „Er wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen, weder in der Idee noch in der Wirklichkeit erheben, und das ist schlimm. Ich kann keines Menschen Freund sein, der nicht Fähigkeit zu einem von beiden oder zu beiden hat", das heißt doch nichts anderes als: lieber ein großer Verbrecher als ein kleiner Philister sein! Das erinnert an die vorhin erwähnte verächtliche Bemerkung der Elisabeth gegen die Tugend schwacher Seelen, die wir dahin ergänzen dürfen: lieber noch sei ihr das Laster starker Naturen. Das ruft jene beiden Stellen der Ephemerides ins Gedächtnis, die behaupten, unter Umständen seien die Fehler der Menschen liebenswürdiger als ihre Tugenden, und es verrate eine große Sinnesart, das Laster nicht zu hassen. Deutlicher als früher erkennen wir jetzt, inwiefern darin und in andern angeführten Äußerungen des jungen Dichters über Moral, inwiefern auch schon in den „Mitschuldigen" die Keime für den Sturm- und Drangtypus des großen Verbrechers lagen. Und nachdem nun die tiefen und festen Wurzeln, die dieser in Goethes Straßburger Wesen und die er in der Stimmung der ganzen kraftgenialen Generation hat, aufgedeckt sind, begreifen wir völlig, warum in dem Gegensatz zwischen Maria und Adelheid unser Interesse mehr dieser als jener gehört, warum wir ihr sogar trotz ihrer ruchlosen Handlungsweise eine gewisse Sympathie nicht versagen können. Der Geist der neuen Zeit kündigte sich, zunächst mit leidenschaftlicher und gefährlicher Übertreibung, in der Stimmung an, die von der Auflehnung gegen die schwächliche Tugend und die rein äußerlichen Moralgebote der alten Zeit fortschritt zu einer gewissen Geringschätzung der Tugend überhaupt, zu einer Nichtachtung aller Sittengesetze und zur Neigung, Verbrechen zu beschönigen, zu verherrlichen, wenn nur die Kraft der Menschennatur in ihnen sich offenbart. In diese Stimmung war der junge Goethe, der das Wehen des neuen Geistes schon immer in sich gespürt hatte, zu Straßburg

völlig hineingewachsen, sie war ihm eine Herzenssache, ein Sache der Begeisterung geworden. Und mit dieser Begeisterung, aus dem Herzen heraus schuf er in der Adelheid einen Charakter, der trotz seiner abstoßenden Seiten doch im Vergleich zu dem der Maria ein idealer für ihn war. Der Sturm- und Drangtypus des Philisters erscheint in der tugendsamen Maria, wie in der lasterhaften Adelheid der Typus des großen Verbrechers. Goethes leidenschaftliche Teilnahme an den neuen Ideen ließ ihn den Gegensatz zwischen Kraft und Schwäche in den beiden Frauen bis zum Gegensatz jener beiden Typen der neu aufstrebenden Dichtung steigern, und kraft der Genialität und Allmacht seines künstlerischen Gestaltens zwingt er uns in die gleiche Stimmung gegen die beiden Figuren, aus der heraus er sie geschaffen hat.

Auch mit den männlichen Zügen in ihrem Wesen ist Adelheid charakteristisch für die Sturm- und Drangpoesie. Alle großen Sünderinnen dieser, von Lessings Orsina bis zu Schillers Fürstin Eboli, haben sie mit ihr gemein. Große Verbrechen und auch nur das Denken an sie setzen eine aktive Natur voraus, eine Thatkraft, wie sie im allgemeinen nur dem männlichen Charakter eigen ist. So vertreten denn alle jene Gestalten zugleich einen andern Typus der neuen Dichtung: der Typus der großen Sünderin ist nur eine besondere Art vom allgemeinen Typus des Machtweibes, das heißt des weiblichen Kraftgenies. Das Streben des Kraftgenies ging dahin, sein Wesen, sein Denken, Empfinden und Handeln so weit als irgend möglich auszudehnen, die Grenzen seiner Welt in möglichst weitem Umkreis zu ziehen. Himmelstürmend ist der bezeichnende Ausdruck für diese Sinnesart, der Himmelsstürmer, der Titan, Prometheus ward deshalb den Stürmern und Drängern ein Bild ihres eignen Wesens, und der junge Goethe hatte Prometheuskraft schon zu Straßburg in Shakespeare und im Münster gefunden, wie er sie in sich selbst fühlte. Zu dem Titanentypus ist der Typus des Machtweibes das genau entsprechende Gegenstück; gleich jenem tritt er sowohl im Leben als in der Dichtung auf. Frauen, die gleich den männlichen Kraftgenies die Grenzen ihres Wesens zu erweitern strebten, so daß es der Mannesnatur sich näherte, starkgeistige Frauen spie-

len schon im Leben mancher Stürmer und Dränger eine Rolle, eine größere allerdings erst in dem der späteren deutschen Dichter, vor allem der Romantiker, bei denen so viele Tendenzen der Genieperiode wieder auferstanden. Daß in Goethes Leben eine solche Frau vor dem „Götz" eingegriffen habe, wissen wir nicht. Dennoch ist das Machtweib Adelheid nach dem Leben gezeichnet. Fehlte für das Ganze ihres Wesens dem Dichter ein Vorbild, so konnte er doch die einzelnen Elemente aus eigner Erfahrung schöpfen, sowohl das, was weiblich, als das, was männlich in ihr ist. Des Weibes typisches Wesen lag klar vor ihm, tiefe Blicke hinein hatte ihm schon das Leben gegönnt, und die männlichen Züge, die er dazu fügte, nahm er aus seiner eignen Natur, sie sind nach allem Gesagten nichts anderes als seine eigene Kraftgenialität und zwar diese in ihrem vollen Umfange, gesteigert bis zur Prometheusgröße. „Sich fühlen" lernte Goethe in Straßburg und pries es als Idealzustand. „Fühle dich! und du bist alles was du warst" — ruft Adelheid dem schwächlichen Weislingen zu. An Prometheus, wie ihn Goethe selbst bald besang, gemahnt ihre Frage: „Schicksal? — Sind wir's nicht selbst"? Die Titanen treten uns vor Augen, wenn sie ausruft, sie könne nur einen Mann lieben, „der auf hundert großen Unternehmungen wie auf übereinander gewälzten Bergen zu den Wolken hinaufsteigt".

Das Wunderbare, die große That des Genies ist es nun, wie der Dichter bei der Einfügung solcher spezifisch männlichen Züge doch das allgemeine Wesen des Weibes in der Adelheid gewahrt hat, und überhaupt, wie es ihm gelang, die verschiedenen Elemente so zu mischen, daß ein Ganzes herauskam, eine vollkommen einheitliche, glaubwürdige, lebenswirkliche Gestalt, das hinreißendste, weil am meisten naturwahre Machtweib der ganzen Sturm- und Dranglitteratur. Will man in dieses tiefste Geheimnis des künstlerischen Schaffens dringen, so darf man sich den Prozeß, durch den die Figur entstand, nicht — wozu mein Versuch, ihn aufzudecken, verleiten könnte — als eine bewußte Verstandesoperation, nicht als eine förmliche Konstruktion vorstellen. Niemals geht aus einer solchen eine einheitliche und lebenswahre poetische Figur hervor. Immer ist dafür leiden-

schaftliche Phantasiethätigkeit und unmittelbares geistiges Anschauen die erste Bedingung. Als ein Ganzes ging dem Dichter zunächst die Gestalt der Adelheid auf, und unwillkürlich, ohne daß er es wollte, verschmolz ihm dann ihr Wesen, soweit es kraftgenial war, mit seinem eignen. Das ist es, was er in „Dichtung und Wahrheit" (III S. 117) mit dem Bekenntnis sagen will, er habe sich selbst in dieses Geschöpf seiner Phantasie verliebt. Lieben ist ja Sichhingeben, Aufgehen in ein anderes Wesen. Und daraus erklärt sich nun nicht nur das Machtvolle in der Persönlichkeit der Adelheid, nicht nur die gewaltige Wirkung, die sie auf uns übt, sondern auch die eigentümliche Stellung, die sie in dem Ganzen des Schauspiels einnimmt. Je mehr des Dichters Vorliebe für sie während der Arbeit sich steigerte, je mehr ihr dämonisches Wesen ihm ein Gefäß für seine eigene kraftgeniale Stimmung und die seiner Zeit wurde, um so breiteren Raum gestattete er ihr in dem Drama. Immer mehr fällt ihr gegen das Ende die Führung der Handlung zu, immer tiefer wird Götz durch sie in den Hintergrund gedrängt. Nicht dieser, Adelheid ist die Hauptperson im letzten Akt.

Es ist eine leicht erklärliche Eigentümlichkeit der Sturm- und Drangdramatik, daß fast in jedem ihrer Erzeugnisse der Typus des Kraftgenies die Rolle des Haupthelden spielt. In unserem Schauspiel ist dieser Typus in höherem Grade Adelheid als Götz selber. Einen „kolossalischen" Menschen stellten die Stürmer und Dränger nach Shakespeares Vorbild gern in den Mittelpunkt ihrer Dramen. Adelheid ist im „Götz" dieser kolossalische Mensch, nicht der biedere deutsche Ritter. Auf diesen paßt die Charakteristik nicht, welche Goethe in den Entwürfen zu „Dichtung und Wahrheit" von dem Geist, der in seinem Schauspiel sich ausdrücke, giebt: „An Titanismus gränzend".*) „Ich bin von jeher mit Wenigem zufrieden gewesen" bekennt Götz einmal. Eine solche Selbstbescheidung war den Kraftgenies fremd und ist nicht das Zeichen eines kolossalischen Menschen, eines Titanen.

Wohl ist Kraft, wie der Grundton in dem Drama, so der Grundzug im Wesen des Helden, aber doch maßvolle Kraft, die

*) Vgl. Weimarer G.-Ausg. I, 28 S. 369.

besonnene Kraft des Mannes, nicht die besinnungslose, alle Schranken überstürmende des Jünglings, nicht die wilde Kraft, wie sie die ganze jugendliche Generation von Schriftstellern, die eine altgewordene Kultur in Trümmer schlagen wollte, erfüllte. In einem niemals ruhenden Thatendrang besonders äußert sich die Kraft, die in Götzens Natur liegt. „Schreiben ist geschäftiger Müßiggang" klagt er, als er zu ruhigem Sitzen auf seiner Burg verdammt ist. In derselben Stimmung nannte Herder sich in seinem Reisejournal verächtlich „ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei", und dieselbe Stimmung teilen mit Götz alle Helden der Sturm- und Drangdichtung bis zu Karl Moor mit seinem grimmigen Spott über das „tintenkleckſende Säkulum". So hat Goethe mit der Thatenluſt den Zug, der in der allgemeinen Sturm- und Drangtendenz auf Kraft die anderen Einzelzüge überwiegt, seinem Raubritter als Grundtrieb in die Seele gegeben. Aber gerade nach dieser Seite gelangt dessen Wesen in dem Drama nicht zu voller Entfaltung. Darin ist sein Geschick ein Bild vom Leben aller thatendurstigen Geister der Sturm- und Drangperiode. Wie diese, so wird Götz durch die kleinlichen Verhältnisse der Zeit am großen Handeln verhindert. In unbedeutenden Privatfehden muß er seine Kraft verzetteln und verbraucht fühlt er sie, als sich ihm endlich bei dem Unternehmen seines Schwagers Sickingen Gelegenheit zum Handeln für einen großen Zweck, im Dienste der Allgemeinheit zu bieten scheint. „Das wäre ein Leben", sagt er, „wenn man seine Haut vor die allgemeine Glückseligkeit setzte!" Aber er hat mit seiner eignen Glückseligkeit genug zu thun, es fehlt ihm die Freiheit zu handeln, wie er möchte, insofern ist die Welt, die ihn umgiebt, für ihn „ein Gefängniß". So müssen wir denn an seine Heldengröße, an seine Größe im Handeln mehr glauben, als daß sie sich im Drama vor unsern Augen entwickelte. Und wenn wir in diesem Glauben keinen Augenblick irre werden, wenn Götz, wiewohl er nicht viel von dem thut, was wir von einem großen Kriegshelden im Drama zu sehen gewohnt sind, dennoch als Ideal eines solchen vor uns steht, so dankt er das der schon mehrfach berührten echt sturm- und drangmäßigen Tendenz und Fähigkeit des jungen Goethe, seine Empfin-

dungen in seiner Dichtung unmittelbar, derart auszudrücken, daß dieselben Empfindungen im Leser oder Zuschauer notwendig geweckt werden. Für ihn selber war Götz ein großer Held, und mit dieser Empfindung ihn umfassend, mit einem von dieser Empfindung vollen Herzen ihn gestaltend, drängt er uns die gleiche Auffassung von des Ritters Wesen auf, wie sie ihn beim Schaffen erfüllte. Auch dadurch, daß er dieselbe Auffassung den übrigen Personen des Stückes lieh. Unsern Glauben an Götzens kraftvolle Größe im Handeln, zumal im Kriege zu wecken und wach zu halten, dazu trägt wesentlich die Bewunderung bei, die ihm ihretwegen von seiner Familie, seinen Freunden, seinen Mannen entgegengebracht wird, ebenso die Furcht, in der wir seine Feinde vor ihm zittern, und der Neid, mit dem wir Weislingen zu seinem Heldenwesen aufblicken sehen.

Tragisch also, von Anfang an etwas melancholisch gefärbt erscheint der Thatendrang der Genieperiode in Götz. Im Bruder Martin, der „die müßigen Leut nicht ausstehen kann", ist er eine unerfüllbare Sehnsucht und in Adelheid bewährt er sich durch Verbrechen. Aber wie der junge Goethe der gesündeste unter den Stürmern und Drängern war, so fühlte er auch das Bedürfnis, ihre Thatenlust rein, ungebrochen, frei von allen krankhaften Elementen zum Ausdruck zu bringen. Sickingen, Götzens Knappe Georg und sein Waffenbruder Lerse entsprechen diesem Bedürfnis. Wahrhafte Größe hat der Thatendrang in Sickingen, frisch und humorvoll erscheint er in den beiden andern. Ihre gesunde, kräftige Lebensansicht und Lebensführung faßt sich in die Worte Lersens zusammen: „Überlegung ist eine Krankheit der Seele und hat nur kranke Thaten gethan". Da hören wir den Goethe, der in unaufhaltsamem Vorwärtsstreben alle Reflexionen weit von sich wies. —

Eine Reaktion des Gefühls, der Empfindung gegen den einseitigen Verstandeskultus der Aufklärung geschah im Sturm und Drang. Das Empfinden stellte auch Justus Möser höher als das „deutliche Denken". Wie in Goethes Inneren das Gefühl immer größere Macht neben dem Verstande gewann, haben wir beobachtet, und wie es in den Straßburger Liedern, während aus den früheren noch vernehmlich der Verstand gesprochen

hatte, auch die reich strömende Quelle seiner Poesie wurde. So war er das geworden, was die Generation der Genies unter einem Dichter verstand und was er selbst im „Götz" den Buben Franz in die Worte fassen läßt: „So fühl ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz." Ein Satz, den Goethe zuerst deutlich und voll im Anschauen des Straßburger Münsters empfunden hatte und der uns deshalb in ähnlichen Worten auch aus seiner „Deutschen Baukunst" entgegenklang, ein Satz, für dessen Richtigkeit es keinen überzeugenderen Beweis giebt als das Drama selbst, in welchem er aufgestellt ist. Die Geburt eines tief und leidenschaftlich bewegten Gefühlslebens ist der „Götz", daraus erklärt sich seine rasche Entstehung, daraus die Unmittelbarkeit, mit der er wirkt. Und genau dem Charakter des Gefühlslebens, wie es sich zu Straßburg in Goethe ausgebildet hatte, entspricht das Wesen der Gefühlswelt, die sich in den Personen, den Situationen und der Sprache des Dramas vor uns aufthut.

Wir haben das Gefühl, wie es im Sturm und Drang auf den verschiedensten Gebieten des Lebens sich geltend machte und bethätigte, als ein doppeltes erkannt: auf der einen Seite weiches, auf der andern kräftiges Empfinden, beide gesteigert bis zu Extremen in den beiden Spielarten der Kraftgenialität, der Empfindsamkeit und der Kraftgenialität im engeren Sinne. Wir haben gesehen, wie nach beiden Richtungen das neue Gefühlsleben auch im jungen Goethe sich entwickelte, wie aber in der Straßburger Zeit die Weichheit von der Kraft der Empfindungen weit überwogen wurde. Dieses Verhältnis spiegelt sich im „Götz". Das Zarte, das Weiche spielt darin keine große Rolle. Am meisten tritt es noch in dem Verhältnis Götzens zu seiner Familie hervor, besonders bei seinem Abschied von der Schwester und Sickingen während der Belagerung der Burg, wo weiches Gefühl ergreifende Töne findet. Auch die Sprache nimmt da einen weichen Charakter, nimmt in Wahl und Verbindung der Worte, in musikalisch wirkenden Wiederholungen etwas Lyrisches an. Ebenso zuweilen in der Liebespoesie, z. B. in dem zarten Vergleich, mit dem Franz von Adelheid sagt: „Wenn sie einen ansieht, ist es, als ob man in der Frühlingssonne stände." Auf

den musikalischen Charakter der Sprache in der Zigeunerszene ward schon hingewiesen. Auch da ist er ein Ausdruck weichen Gefühls. Denn die Dämmerung, die über der ganzen Szene liegt, war die Welt, in die der junge Goethe sich gern verlor, wenn die weichen Empfindungen die Herrschaft in ihm gewannen. Zur Mystik sahen wir ihn dann neigen, in der Liebe besonders und in der Naturbetrachtung. Etwas Mystisches lebt in Franzens Liebe. In der „uranfänglichen Nacht" möchte er mit Adelheid liegen, dort an ihrem Busen „der ewigen Götter einer seyn, die in brütender Liebeswärme in sich selbst wohnten und in einem Punkte die Keime von tausend Welten gebaren, und die Gluth der Seligkeit von tausend Welten auf einen Punkt fühlten". Mystisch ist die Natur in der Zigeunerszene gestaltet, zu spukhafter Wirkung mit ihren unheimlichen Erscheinungen, ihren Nachtseiten, die der Aberglaube des Naturvolkes zu Gespenstern, Irrlichtern, feurigem Mann, wilder Jagd verkörpert. Und neben dem Spukwesen die Zauberwelt: Wahrsagung aus der Hand und ein Geheimmittel, das den Menschen verzehrt. So findet auch die Fortdauer des Interesses an der Magie, wie sie sich früher beim Straßburger Goethe als Thatsache ergeben hat, im „Götz" ihren poetischen Ausdruck. An den „Faust" fühlen wir uns damit, wie von jetzt an fast in jeder Dichtung Goethes, gemahnt. Auch das Faust-Motiv der Beschwörung eines bösen Geistes durch Zauberformeln ist in einem Selbstgespräche des Helden verwertet. Gegen das Ende des Dramas nehmen die mystischen Elemente zu und wirken, weil sie den Menschen als ein Glied des geheimnisvollen Naturganzen und durch dieses, durch unsichtbare Mächte in seiner Freiheit beschränkt erscheinen lassen, mit den früher erwähnten Momenten dahin zusammen, den Eindruck des Schicksalsmäßigen hervorzurufen. Der Adelheid „zeigt sich" Franzens Geist „an". Weislingen hat schlummernd und wachend Hallucinationen und fühlt sich einen Spielball übersinnlicher Mächte: „Wir Menschen führen uns nicht selbst; bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, daß sie ihren höllischen Muthwillen an unserm Verderben üben." Wir sahen, selbst der klarblickende Götz kann sich bei den Widerwärtigkeiten, die von allen Seiten auf ihn einstürmen, des Gefühls nicht er-

wehren, daß ein unsichtbarer Geist sie „zusammen bewege“. Eine Stimmung, welche sich auch als charakteristisch für den Sturm und Drang erwies und uns den Liebhaber zu Sesenheim ins Gedächtnis rufen kann, der, wie die Briefe an Salzmann schilderten, in weicher Willenlosigkeit seiner Liebe hingegeben, sich nicht mehr Herr seiner selbst, sondern ohnmächtig unter dem Zwang unsichtbarer Gewalten fühlte.

So hat der Dichter allerdings einige charakteristische Züge der weichen Seite seines Gefühlslebens im „Götz“ zum Ausdruck gebracht. Aber nicht gehört hierher die Empfindsamkeit der Maria. Sie ist nach dem, was schon über sie gesagt ward, nicht Goethesche Empfindsamkeit, nicht die Empfindsamkeit der Genies, sondern die verstandesmäßige des Philisters. Es trifft sie der Spott der Adelheid über junge Mädchen, „die den Theuerdank lesen und sich so einen Mann wünschen“, und dieser Spott ist aus dem Herzen des Dichters selbst gekommen, der gegen Friederike Oeser sich über die Frankfurter Mädchen lustig machte, daß sie bei seinem frohen Übermut so „sittenrichtrisch sträflich“ dreinschauten und nichts läsen und gelten ließen als den tugendseligen „Grandison“.

Die Kraft im Gefühlsleben unseres Dichters, der dieser Spott entsprang, hat auch in der Gefühlswelt des Dramas den Grundton gestimmt. So weit wird darin von der Kraft die Weichheit überwogen, daß die Sturm- und Drangtendenz auf Gefühl im „Götz“, gleich dem Thatendrang, nur als eine besondere Fassung der allgemeinen Tendenz auf Kraft erscheint. Derbes Gefühl ist es, das in den Heldengestalten des Dramas, in Götz, Sickingen, Selbiz, Georg, Lerse und ebenso in Elisabeth lebt. Auch in ihren religiösen Empfindungen herrscht Kraft, nicht weiche, willenlose Hingabe an Gottes Führung, sondern nur Hoffnung auf seine Hilfe für den Fall, daß ihre eignen Kräfte nicht ausreichen. „Nur dann reflektirt Gott auf ein Gebet“, sagt Elisabeth, „wenn alle unsre Kräfte gespannt sind und wir doch das weder zu tragen noch zu heben vermögen, was uns aufgelegt ist.“ Eine Auffassung des Gebetes, die als Goethes eigene aus den religiösen Betrachtungen der Straßburger Briefe sich erschließen läßt. Und wo die Liebesempfindung waltet, da ist sie

abgesehen von der Maria, eine leidenschaftliche, die in kraftvoller Sinnlichkeit wurzelt, deren Gewalt alle anderen Empfindungen im Herzen ertötet. Wie in Adelheid, so in Franz, in Sickingen, in dem Zigeunerbuben, dessen Liebesgefühl geradezu das rücksichtslose des Naturmenschen ist. Die Liebesleidenschaft macht selbst aus dem Schwächling Weislingen einen Kraftmenschen, einen „Kerl", der von den Worten seiner Adelheid entflammt ausruft: „Und nun, gleich entfesselten Winden über das ruhende Meer! Du sollst an die Felsen, Schiff! und von da in Abgrund! und wenn ich mir die Backen drüber zersprengen sollte!" In sich selbst fühlte der Dichter die Liebe so, wie er sie in dem Drama gestaltete. Es ist die Liebe, die schon in seinen Leipziger Briefen an Behrisch ihre kühne Sprache fand, die Liebe, die sich veredelte, ohne an Kraft zu verlieren, in dem Verhältnis zu Friederike und aus ihm in die Straßburger Lieder strömte, die Liebe, die den vollen Bruch mit dem Philisterwesen der früheren Zeit bezeichnete und deren reiche, tiefe Poesie im Sturm und Drang der deutschen Dichtung wiedergewonnen wurde. Hoch erhebt sich schon im „Götz" diese neue Liebespoesie durch fortreißende Leidenschaftlichkeit und kraftvolle Eigenart über alle frühere, auch die Klopstocksche, am höchsten in der Scene des Abschieds zwischen Adelheid und Sickingen am Morgen nach der Liebesnacht. „Meine Liebe that zu viel für dich", sagt da Adelheid, „rechen's ihr nicht zum Fehler an. Und wenn's ein Fehler war, so laß mich in der Folge Entschuldigung für ihn finden." Sicherlich liegen diesen Worten, dieser Stimmung des Weibes, das in überschwenglicher Leidenschaft dem Geliebten mehr, als es darf, gewährt hat, eigne Erfahrungen Goethes zu Grunde. Ein Lieblingsmotiv seiner Dichtung erklingt hier: an Fausts Gretchen werden wir trotz der Verschiedenheit der Gestalten gemahnt. Es ist ein Versuch poetischer Verklärung auch der gesetzwidrigen Liebe, die Goethe aus der Überzeugung vom Recht starker Leidenschaft, aus der nachsichtigen Sturm- und Drangmoral heraus bald besser gelingen sollte. Bis zum Dämonischen ist die Liebesleidenschaft in der Adelheid gesteigert, bis zum Dämonischen die Leidenschaft auf einem andern Gebiete in den Anführern der aufrührerischen Bauern. In ihnen ist es das

Verlangen, volle Rache an ihren Bedrückern zu nehmen, das alle andern Stimmen zum Schweigen bringt, das die Gestalt Georg Metzlers wie einen prophetischen Hinweis auf die bluttriefenden Schreckensmänner der französischen Revolution erscheinen läßt.

Die Derbheit und Leidenschaftlichkeit des Gefühls, die Goethe aus seinem eignen Wesen fast allen Personen seines Schauspiels gegeben hat, prägt sich als Grundzug auch in der Sprache aus. Ein Gefühlsstil ist sie durchgängig und fast durchgängig ein Kraftstil mit allen den früher erwähnten Eigentümlichkeiten, die sich zu Straßburg in Goethes Sprache ausbildeten. Man empfindet die ganze Eigenart dieses Stiles, wenn man ihn mit dem der Lessingschen Dramen vergleicht. Kraftvoll sind beide. Aber bei Lessing ist die Kraft ein Werk des Verstandes, der hauptsächlich das gegebene Material der Sprache in Worten und Formen aufs nachdrücklichste zu verwenden und in regelrecht gebaute Perioden die Gedanken zu zwingen weiß. Im Stil des „Götz" dagegen hat die Kraft ihre Quelle im Gefühl, und dessen Derbheit und Leidenschaftlichkeit führt immerfort zu jenem Hinausgreifen über das vorhandene Sprachmaterial, jenem Hinausdrängen über die von der Grammatik gezogenen Grenzen, das früher im allgemeinen und in seinen einzelnen Erscheinungsformen besprochen wurde. Neben der Erneuerung von Ausdrücken und Formen der Lutherschen Bibelsprache, überhaupt der „Kernsprache" des sechzehnten Jahrhunderts, die ja dem Dichter auch aus der Lebensbeschreibung seines Helden entgegentönte, bietet das Drama völlige Neuschöpfungen: in lebhafter, tiefster Empfindung seines nahenden Endes findet Götz dafür den ungewöhnlichen Ausdruck: eine der „wintermitternächtlichsten" Stunden, und Lerse in seinem Feuereifer bei der Verteidigung der Burg leistet die kühne Neubildung: „Sie denken, wir haben uns verschossen, sie dachten nur nicht, daß wir wieder beschossen sein könnten." Längere kunstvolle Perioden sind eine Seltenheit, in kurzen Hauptsätzen werden meist die Gedanken aneinandergereiht, und wo Periodenbildung stattfindet, da ist sie nicht immer grammatisch korrekt, da giebt es oft Anakoluthe, weil leidenschaftliches Gefühl die begonnene Konstruktion in andere Bahnen drängt oder, bevor ein Gedanke zu Ende gebracht ist, zu einem andern forteilt.

Zu kräftiger Hervorhebung der Begriffe dient bei Leſſing antitheſenreiche Dialektik, im „Götz“ kühne Voranſtellung, überhaupt Abweichung von der gewöhnlichen Wortfolge. Oft werden die Begriffe auch nur herausgeſchleudert ohne Verbum in der Form des leidenſchaftlichen Ausrufs. Und noch viel weniger, als Leſſing in ſeinen Dramen, ſcheut der Verfaſſer des „Götz“ ſich, derbes Gefühl auch in der derben Redeweiſe des gewöhnlichen Volks auszudrücken. Während Leſſing dies nur bei den Perſonen niederen Standes, z. B. bei ſeinem Juſt wagte, halten ſich in Goethes Schauſpiel auch die höheren Stände, ſelbſt die Frauen bei der Wahl der Worte und ihrer Verbindung nicht immer innerhalb der Sprache der gebildeten Geſellſchaft. Nach allen genannten Eigentümlichkeiten iſt der derb leidenſchaftliche Gefühlsſtil am wirkſamſten in der Sprache des Haupthelden ausgebildet und da zugleich am meiſten künſtleriſch geſtaltet in den grollenden Klagen, mit denen Götz zu Anfang des vierten Aufzuges im Heilbronner Wirtshauſe ſeinem Grimm über die Verräterei der Feinde Luft macht. Dagegen geht das wilde Pathos der Bauernanführer zuweilen über die Grenzen nicht nur der Kunſt, der Schönheit, ſondern auch der Natur hinaus, beſonders in der Scene auf dem Kirchhof zu Weinsberg. Zehnmal kehrt da das Wort „Blut“ in neunzehn aufeinanderfolgenden Zeilen wieder. „Auf!“ ſchreit Metzler, „Ihre Seelen ſollen mit dem Morgennebel ſteigen! Und dann ſtürm, ſtürm, Winterwind! und zerreiß ſie, und heul ſie tauſend Jahre um den Erdkreis herum, und noch tauſend, bis die Welt in Flammen aufgeht, und dann mitten, mitten mit ihnen in's Feuer!“ Gewiß iſt es gewaltige Flugkraft der Phantaſie, die ſich hier offenbart, aber nicht mehr wahre Sprache der Leidenſchaft und vor allem nicht der Leidenſchaft eines Bauern. Auf Gerſtenbergs „Ugolino“ weiſen ſolche und ähnliche Stellen zurück und vorwärts auf die Jugenddramen Schillers. Wenn Goethe aber vorzugsweiſe in den Reden der Bauern ſich zu unnatürlichem und unſchönem Schwulſt verirrte, ſo findet das ſeine Erklärung wohl in dem früher beleuchteten Umſtand, daß er in der Maßloſigkeit dieſer Empörer etwas geſtaltete, was er ſelbſt nicht mit empfand.

Bilder und Gleichnisse vor allem sind das Element der Dichtersprache, in welchem die Phantasie sich bethätigt. Ein charakteristischer Unterschied zwischen Lessings Dramen und dem „Götz von Berlichingen" fällt auch nach dieser Seite in die Augen. Welche Fülle und welche Eigenart der bildlichen Elemente in der Sprache des „Götz". Immerfort geht sie vom eigentlichen Ausdruck in den bildlichen über, und wie genial sind oft beide verknüpft und wie energisch ist die bildliche Anschauung oft durch mehrere Sätze, in Rede und Gegenrede festgehalten. Im Vergleich damit ist der bildliche Ausdruck in Lessings Schauspielen selten, in „Emilia Galotti" z. B. fast ganz auf dasjenige Bildliche beschränkt, welches im Laufe der Zeiten Gemeingut der Sprache des täglichen Lebens wurde. Man darf sich durch einen derartigen Vergleich nicht verleiten lassen, Lessing die Phantasie überhaupt abzusprechen. Im Unterschied von der Sprache seiner Dramen ist der Stil seiner gelehrten und kritischen Abhandlungen, namentlich in den leidenschaftlich polemischen Stellen, durch einen außergewöhnlichen Reichtum an originellen Bildern belebt und geschmückt. Und wie hätten „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti", „Nathan der Weise" ohne Phantasie entstehen können? Aber eine andere war Lessings, eine andere Goethes Phantasie. Jene gehörte dem Bereich des Verstandes an, sie war eine Fähigkeit, Begriffe und Erscheinungen anders, mannigfaltiger und fester mit einander zu verknüpfen, als es die Menschen zu thun pflegen, also eine außergewöhnliche Energie der Denkkraft. Kombinationskraft wird diese Art der Phantasie richtiger genannt, und sie schafft immer mit Überlegung und bethätigt sich beim Dichten fast allein in der Gestaltung des Stoffes und der Verbindung der Gedanken, weniger in der Sprache. Goethes Phantasie dagegen stand, wie die Klopstocks, in engem Zusammenhang mit dem Gefühl, sie war wesentlich ein Trieb und ein Vermögen, anders zu empfinden als die Menschen im allgemeinen. Wir sahen ja, wie in Straßburg auch das Denken des Dichters dem Fühlen sich näherte, wie sein ganzes geistiges Leben eine Art geistigen Fühlens wurde. Aus diesem, aus einer lebhaft und tief erregten Gefühlswelt, stiegen ihm Bilder und Gestalten auf, die ihn mit unwiderstehe-

licher, dämonischer Gewalt trieben zu poetischer Verkörperung. Nicht immer mit Überlegung arbeitete seine Phantasie, sondern halb unbewußt, nicht wie sie wollte, sondern wie sie mußte. Und sie war, wie das ganze Gefühlsleben des Dichters, eine immer lebendige, sie hörte nicht auf zu wirken, wenn der Stoff der Dichtung sich im Geiste gestaltet hatte, sie wirkte weiter in der Ausarbeitung jedes einzelnen Teiles, sie bethätigte sich so auch in der äußeren Form, die der Stoff gewann, in der Sprache. Ein Gefühlsstil erschien uns diese. Wir müssen uns vorstellen, daß der Dichter, während er die Worte, die seine Personen zu sprechen hatten, niederschrieb, ganz in deren Seele lebte, aus ihrem Gefühl heraus den Ausdruck bildete. Das Gefühl hat nun, mit dem Verstand verglichen, immer etwas Sinnliches, und in ganz besonders hohem Grade hatte dies das Gefühl des jungen Goethe, nachdem es in Straßburg ein derbes Umfassen des Gegenstandes der Empfindung geworden war. Vermöge dieser stark sinnlichen Natur berührte sich das Fühlen bei unserem Dichter so nahe mit der Bilder schauenden und schaffenden Phantasie, daß beide Kräfte sich bei ihm gar nicht scharf von einander sondern lassen. Und von diesem engen Zusammenhang legt die Sprache des „Götz" das beweiskräftigste Zeugnis ab. Die sinnlichen Elemente des Gefühls und die Phantasiekraft des Dichters wirkten darin zusammen auf einen Punkt. Möglichst unmittelbar, so sinnlich, so gegenständlich, wie es empfand, strebte das Gefühl sich auszudrücken, und dazu lieh die Phantasie die Bilder. Das beständige Ineinanderübergehen von eigentlichem Ausdruck, das heißt in diesem Fall reiner Gefühlssprache, und bildlicher Redeweise ist also nur die äußere Form, in der das beständige Zusammenwirken von Gefühl und Phantasie im Innern des Dichters während des poetischen Gestaltens, die nahe Verwandtschaft, das teilweise Zusammenfallen jener beiden Vermögen sich verrät. Aus diesem innigen Zusammenhang erklärt es sich nun auch und ist zugleich für ihn ein weiterer Beweis, daß die Phantasie, wie sie in der Bildersprache des „Götz" sich bethätigt, ebenso wie das Gefühl, vorzugsweise eine kräftige, derbe, leidenschaftliche ist. Schon die Fülle der sich drängenden Bilder ist dafür ein Zeichen, nicht minder aber ihre

Beschaffenheit. Eine kräftige Phantasie bekundet das erwähnte längere Festhalten der bildlichen Anschauung. Und neben vereinzelte so zarte Bilder, wie Franzens Gleichnis von der Frühlingssonne, treten als Hauptmasse solche, die eine kräftige, gewaltige Erscheinung der Natur oder des Lebens zum Gegenstand haben. Charakteristisch in dieser Beziehung die Häufigkeit, mit der Wind und Wellen, das Meer und der Sturm in der Bildersprache des Dramas wiederkehren. Die packende, aufregende Gewalt der Sprache ist durch diese leidenschaftliche Wirksamkeit einer energischen, derben Phantasie oft wesentlich verstärkt worden, z. B. wenn Götz seine Rettung durch Georg im Kampfe vor Jaxthausen folgendermaßen schildert: „Sie stachen mein Pferd nieder und drangen auf mich ein; Georg hieb sich zu mir und sprang ab; ich wie der Blitz auf seinen Gaul; wie der Donner saß er auch wieder.“ Ohne Übertreibung geht es freilich in der Bildersprache ebensowenig ab wie in der Kraft und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks überhaupt. Dem blutdürstigen Metzler ruft Götz zu: „Es stinkt, es stinkt um dich von faulen aufgebrochenen Beulen, daß die himmlische Luft sich die Nase zuhalten möchte“. Das gemahnt wieder an die Maßlosigkeiten im Stil des „Ugolino“ und der Schillerschen Jugenddramen, das überschreitet nicht nur das Maß von Häßlichkeit, welches im Kunstwerk erlaubt ist, sondern ist auch kein von der Phantasie wirklich angeschautes und anschauliches Bild.

Sinne und Leidenschaft, die Hamann und Herder in den früheren deutschen Dichtern und ihren Werken vermißten und für die neue Poesie als Elemente verkündigten, Sinne und Leidenschaft, die wir in dem Kraftgenie, zu welchem sich der junge Goethe in Straßburg völlig ausgebildet hatte, überall und immer lebendig und rege fanden, haben sich bei der Betrachtung der Art, wie die Sturm- und Drangtendenzen auf Kraft und Empfindung in Gehalt und Sprache des „Götz“ zum Ausdruck kommen, in ihrem machtvollen Wirken offenbart. Es ist fast überall leidenschaftliches Gefühl, das in dem Drama sich ausspricht, und ein starkes sinnliches Element ist ihm beigemischt: daher einerseits seine Kraft, seine Derbheit, anderseits seine Neigung zum bildlichen Ausdruck, die enge Verbindung

des Gefühls mit der anschauenden und anschaulich gestaltenden Phantasie.

Noch in anderer Weise, als bisher gezeigt wurde, kommen die Sinne, deren Bedeutung und Ansprüche die Stürmer und Dränger gegen die Überschätzung des Geistigen im menschlichen Wesen geltend machten, in dem Schauspiel zu ihrem Recht. Das klassische Drama der Franzosen und seine deutschen Nachahmungen verschmähten in ihrer scenischen Einförmigkeit jede Wirkung auf das Auge des Zuschauers. Zu sehen giebt es auch in Lessings Dramen wenig, selbst im „Nathan", wiewohl er im bunten Orient spielt. Und daneben nun die Farbenpracht des „Götz" und die Fülle wechselnder Bilder, die er dem Auge bietet: Wald und Gebirge, Götzens einsame Burg, der glänzende, menschenbelebte bischöfliche Palast zu Bamberg, Adelheids Zimmer, der Reichstag zu Augsburg, das Lager der Truppen, das Rathaus zu Heilbronn, das Zigeunerlager, heimliches Gericht, Gefängnis. Und all das sehen wir nicht nur bei der Vorstellung, auch beim Lesen wird uns die Scenerie und ebenso das Äußere der Personen bis zur Anschaulichkeit deutlich durch Schilderungen, in denen der Dichter den früher erörterten Grundsatz sachlicher Darstellung schöpferisch bethätigt und die er überall so kunstvoll eingefügt hat, daß sie den dramatischen Charakter des Ganzen nicht beeinträchtigen. Georg meldet den Anzug der Reichstruppen gegen Götzens Burg, durch die kurze Bemerkung, die er hinzusetzt: „der erste Strahl der Sonne spiegelte sich in ihren Piken" wird das Ereignis für uns ein farbiges Bild. Die wilden Worte, in denen Metzler das Bluturteil über die gefangenen Ritter spricht, malen zugleich in grausiger Anschaulichkeit die Scenerie: die brennenden Schlösser, die Gebirge, die aufsteigende Morgensonne, die Gesichter der Bauern, alles in Blutfarbe getaucht. Franz schildert mit dem verschiedenen Äußeren der Adelheid und der Maria zugleich den Gegensatz ihrer Charaktere, und es ist ein wirksamer Kunstgriff, daß der Dichter uns dabei die energische Adelheid in Aktion sehen läßt, beim Schachspiel, „ihre Augen aufs Bret geheftet, als wenn sie einem großen Streich nachsänne". Ebenso ist die äußere Erscheinung Weislingens, wie sie das Kammerfräulein der Adelheid beschreibt, ein sprechender Aus-

druck seines inneren Wesens, und auch er wird da zugleich handelnd gezeigt, in dem Augenblick, als er von Götzens Burg zurückkehrend zum Thor des Bischofspalastes einreitet. Ja ein wichtiger Fortschritt der Handlung des Dramas wird hier mit der Beschreibung zugleich angekündigt, da jene Rückkehr Weislingens vermöge seines inneren Wesens, wie es aus dem geschilderten Äußeren hervorblickt, seinen erneuten Abfall von Götz und eine gefährliche Wendung in dessen Schicksal bedeutet. Und nicht weniger plastisch, als Adelheid und Weislingen, stehen und bewegen sich die übrigen Personen vor uns, auch sie zum Teil direkt, doch ohne daß der Gang der Handlung dadurch unterbrochen würde, in ihrem Äußeren beschrieben: als Einleitung von Lerses erstem Auftreten wird Georgs rasche Wiedergabe dessen, was ihm am Aussehen des Mannes aufgefallen ist, ein Teil der Handlung, und ebenso ungezwungen fügen sich in diese die Worte der alten Zigeunerin ein, die ihren ungestümen Sohn mit seinem buschigen Haar, seinen Irrlicht-Augen, seinen Elfenbein-Zähnen, seiner eingedrückten Nase uns leibhaftig vergegenwärtigen. Wieder dient in beiden Fällen die Schilderung der äußeren Erscheinung zugleich zur Charakteristik des inneren Wesens der Personen, wie es sich dann sofort bethätigt. So weiß das Genie des jungen Dichters Lessings Laokoontheorie von dem Verhältnis zwischen Handlung und Schilderung in poetische Praxis umzusetzen. Wie lebendig ferner wird schon durch die Beschreibung Götzens Kampf mit den Reichstruppen. Den Höhepunkt aber erreicht die Kunst der Schilderung in der Zigeunerscene zu Anfang des fünften Aktes. Goethes Vorliebe für die Dämmerung wird da zur Meisterschaft im Ausdruck unheimlicher Nachtstimmung, und die Kunst der Veranschaulichung durch Kontraste, die das ganze Drama durchzieht, feiert ihren höchsten Triumph, wenn in das Dunkel der Waldnacht und des Zigeunertreibens die glänzende Adelheid tritt.

Das ist sinnliche Kunst, die Kunst, wie sie in der Shakespearerede und dem Hymnus auf das Straßburger Münster gefeiert wird: Nachbildung des Farbenreichtums und der Gestaltenfülle der wirklichen Natur, des wirklichen Lebens. In sinnlicher Deutlichkeit und plastischer Rundheit müssen die Bilder und Ge-

stalten der Phantasie des Dichters aufgegangen sein und vorgeschwebt haben, er muß sie nicht nur im Geiste gesehen, sondern gewissermaßen geistig gefühlt haben, um sie in solcher Lebenswahrheit, in solcher greifbaren Wirklichkeit durch bloße Worte hinzuzaubern. So ist hier das „Dreingreifen, Packen", das uns als Losungswort der jungen Kraftgenies für Leben, Wissenschaft und Kunst aus der Straßburger Zeit entgegenklang, im dichterischen Schaffen machtvoll bethätigt, und deutlicher noch als früher enthüllt sich nun der enge Zusammenhang, der zwischen dieser Art des Gestaltens und einer ferneren Haupttendenz des Sturmes und Dranges, dem Prinzip der Erfahrung besteht. Denn eine solche Fülle farbenreicher Lebensbilder konnte nur ein Dichter ausbreiten, dem das wirkliche Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit vor die Augen trat und dessen Augen klar genug, dessen Sinne überhaupt kräftig genug waren, dieses wirkliche Leben so zu sehen, so zu erfassen, wie es sich ihm bot, wie es war. Die Beobachtung der Verhältnisse und Gestalten des ihn umgebenden Lebens mit gesunden Sinnen, die Erkenntnis der Wirklichkeit durch Erfahrung war die Vorbedingung der Anschaulichkeit, in der das Leben und die Menschen einer vergangenen Zeit, die Welt seiner Dichtung in Goethes Phantasie sich bildeten. Die Energie, mit der er die Wirklichkeit erfaßte, sich überall nicht mit dem Sehen begnügte, sondern die Erfahrung bis zum Fühlen trieb, war die Vorbedingung jener derben Kraft der Sprache, überhaupt der Darstellung, vermöge deren die Schöpfungen seiner Phantasie sich der Phantasie des Lesers nicht nur als malerische, sondern als plastische, nicht nur als anschauliche, sondern als fühlbare, greifbare Gebilde aufdrängen.

Wie aber das Sturm- und Drangprinzip der Erfahrung und zwar — ich möchte sagen, der handgreiflichen Erfahrung in den zuletzt besprochenen Eigentümlichkeiten des „Götz" die erste glänzende Frucht auf dem Gebiete der Poesie getragen hat, so ist es in dem Drama an verschiedenen Stellen auch ausdrücklich ausgesprochen. Götz macht die „volle Erfahrung", die er durch derbe Berührung mit der Welt gewonnen hat, gegenüber dem Witz und der Kunst der feinen Hofleute geltend. In Erinnerung an einen Kriegszug im Dienste des Pfalzgrafen sagt er:

„Da legt er mir einen Zettel aus der Canzlei vor, wie ich reiten und mich halten sollt. Da wurf ich den Räthen das Papier wieder dar und sagt: ich wüßt nicht darnach zu handeln. Ich weiß ja nicht was mir begegnen mag, das steht nicht im Zettel. Ich muß die Augen selbst aufthun und sehen was ich zu schaffen hab!" Ganz der Straßburger Goethe spricht aus diesen Worten, wie er in Briefen gegen allgemeine Sätze und Regeln eiferte, für jeden Specialfall eine besondere Art der Behandlung verlangte.*) Nahrung fand er auch für solche Gedanken bei Justus Möser, der in seinem Kampf gegen allgemeine Gesetze und Verordnungen einmal darüber klagt, daß der Lokalbeamte durch die Vorschriften seiner vorgesetzten Behörde in seiner freien Thätigkeit gehemmt und an der Berücksichtigung der individuellen Verhältnisse, mit denen er zu thun habe, gehindert werde. Und im besondern für das Kriegswesen führt er ein andermal Ziethen und Cook an als Beweise, daß in der Schlacht praktische Erfahrung Größeres vollbringe als gelehrtes Wissen, als Kenntnis der Regeln der Feldherrnkunst: „Wenn ich alle Kriegsbücher und alle Reisebeschreibungen auswendig gelernt hätte: so würde ich in dem Augenblick, da Sehen und Angreifen nur Eins sein muß, dasjenige nicht sein, was jene bloß praktisch unterrichteten Männer waren." Ganz der Straßburger Goethe, der in das Leben hineinsah und hineingriff mit dem vollen Bewußtsein, daß, was er sah und erlebte, seiner Entwicklung und besonders seinem dichterischen Schaffen zu gute käme,**) spricht ferner aus der Frage der Maria an Weislingen: „Habt Ihr nie bemerkt, daß eine einzige eigene Erfahrung uns eine Menge fremder benutzen lehrt?" Auf Goethes eigenes dichterisches Schaffen am „Götz" läßt sich dieser Satz anwenden und dann spricht er aus, was vorhin behauptet wurde: die Erfahrungen, die jener selbst im Leben gemacht hatte, ermöglichten es ihm, das Leben einer vergangenen Zeit und vergangener Menschen zu so kräftiger Wirklichkeit poetisch zu gestalten, als ob er auch dieses Leben aus Erfahrung kennte.

*) Vgl. S. 179—80. 202—3.
**) Vgl. S. 196—7.

Auch indirekt wird die Erfahrung verherrlicht. Mit bitterer Ironie in den Worten des Olearius, der klagt, daß in Frankfurt am Main niemand zur Würde eines Richters gelange, „als der durch Alter und Erfahrung eine genaue Kenntniß des innern und äußern Zustandes der Stadt und eine starke Urtheilskraft sich erworben hat, das Vergangne auf das Gegenwärtige anzuwenden.“ Solche Erfahrung sei unzulänglich, weil in einer Generation nicht alle Rechtsfälle vorkämen. Das Corpus juris dagegen enthalte sie alle und sei deshalb die Rechtsquelle für alle Zeiten. Denn das Recht bleibe immer dasselbe, während die Menschen sich immer veränderten. „Die Gesetze sind unveränderlich“ — in diesen Ausspruch faßt Olearius seine Bemerkungen zusammen und stellt sich damit in den denkbar schroffsten Gegensatz zu dem, was Herder, Justus Möser und mit ihnen der junge Goethe damals von ihrem Individualitätsprinzip aus über den Wandel der Zeiten und die Veränderungen, die er auf allen Lebensgebieten, auch in der Rechtspflege mit sich bringe und notwendig mache, dachten und schrieben. In Betracht kommt hier auch wieder die Rolle, die das Femgericht im „Götz“ spielt. Justus Mösers Interesse für die Feme gründete sich nicht nur auf ihren echt deutschen Charakter, sondern auch darauf, daß bei ihrer Rechtsprechung in den Freischöffen Eidgeschworene aus dem Volke mitwirkten, das heißt Männer, die nicht gelehrte Richter waren, sondern Zeugen aus dem Distrikte, welchem der Verklagte angehörte. Solche Leute, die in denselben Verhältnissen und Anschauungen wie der Verklagte lebten und aus der Kenntnis dieser heraus, also nach Erfahrung urteilten, erklärt Möser für fähiger zu gerechter Entscheidung als gelehrte Richter, die jene Kenntnis nicht besäßen und auf den besonderen Fall nur die allgemeinen Begriffe, wie sie sie aus ihren Büchern gelernt, anwenden könnten. Auf die Einrichtung der Schwurgerichte arbeitet er mit solchen Bemerkungen hin. Man darf annehmen, der junge Goethe habe diese Anschauungen Mösers geteilt, und dann liegt in dem Umstand, daß das Femgericht des „Götz“ die Adelheid zur Strafe zieht, also da, wo die ordentlichen Gerichte versagen, der Gerechtigkeit zum Siege hilft, neben der Verherrlichung des deutschen Rechtes gegenüber dem

römischen zugleich eine Betonung des Prinzips der Erfahrung gegenüber toter Büchergelehrsamkeit.

Endlich kommt jenes Prinzip in dem Drama auf dem Gebiet der Erziehung zur Geltung. Die pädagogische Tendenz der Sturm- und Drangperiode, die ganz von dem Grundsatz der Erfahrung durchdrungen war, spricht Elisabeth gegen Maria aus in dem Verlangen, daß die Kinder für die Welt, für das wirkliche Leben erzogen werden. Dieselbe pädagogische Tendenz findet einen satirischen Ausdruck in der Scene, wo Götzens Sohn Karl nicht weiß, daß „Jaxthausen, ein Dorf und Schloß an der Jaxt, seit zweyhundert Jahren denen Herren von Berlichingen erbeigenthümlich", seinem Vater gehöre. Wieder einmal erschließt sich bei dieser Verhöhnung der toten Schulweisheit die Aussicht auf den „Faust". Im besondern die Verse fallen uns ein, in welchen Mephistopheles den leeren Wortkram, dem keine lebendigen Begriffe zu Grunde liegen, verspottet. Wieder blicken wir auch zu Justus Möser hinüber, der mit den Stürmern und Drängern die Erziehung für und durch das wirkliche Leben gegen die gelehrte Schulbildung geltend macht, weil der Staat mehr handelnde als lehrende Männer brauche. Und wie im „Götz" die schulmäßig gelehrte Erziehung als ein Abfall von der alten deutschen Ritterfitte erscheint, so stellt Möser sie in Gegensatz zu der Ausbildung der Jugend bei „unsern Vorfahren, die immer, ohne viel zu spekulieren, mit dem Faden der Erfahrung über Weg gingen und Übung und Arbeit in jeder Kunst für ein sichereres Mittel hielten, ihre Kinder vom Bösen abzuhalten und aus ihnen brauchbare Männer zu machen, als alle Regeln und Wissenschaften". So lenkt die pädagogische Tendenz der Zeit, wie sie im „Götz" zum Ausdruck kommt, in die deutsch-nationale Richtung ein.

Überhaupt haben sich uns die Sturm- und Drangtendenzen im „Götz" als ein Gewebe dargestellt, dessen Fäden sich mannigfach ineinander schlingen. Berührungspunkte zwischen den einzelnen, Übergänge der einen in die andere haben sich ergeben. So zeigt sich dem Blick, der von der Dichtung auf den Dichter zurückschweift, dasselbe Bild von dessen Sturm- und Drangnatur, wie es die Betrachtung seines Straßburger Wesens entrollte: in

der Mannigfaltigkeit die große Einheit. Und in dem Drama, in welchem jenes mannigfaltige Wesen nach allen seinen Seiten sich spiegelt, erscheint das Hamann-Herdersche Ideal vom Wirken des Menschen mit seinen sämtlichen ungeteilten Kräften, zu welchem Goethe in Straßburg durchgedrungen war, erfüllt; „Götz von Berlichingen" tritt neben die Werke, in denen damals unser Dichter und seine Gesinnungsgenossen die Verwirklichung jenes Ideales bewunderten: Shakespeares Dramen, das Volkslied, das Straßburger Münster.

4.

Wenn sich alle die Sturm- und Drangtendenzen, die in Straßburg bei Goethe zu voller Entwicklung gelangten, in der farben- und gestaltenreichen Welt seines Dramas wiedergefunden haben, so heißt das nichts anderes als: unmittelbar aus seinem Straßburger Leben ist „Götz von Berlichingen" hervorgewachsen. Nicht von außen waren ja alle jene Tendenzen dem Dichter gekommen, sondern innerlich von ihm erlebt worden. Auch auf Thatsachen seines äußeren Lebens lenkte sich unser Blick, da wir die einzelnen Tendenzen und schon da wir die Entstehung des Schauspiels, das Verhältnis des Kunstwerks zum ursprünglichen Stoffe betrachteten.

Über das, was im „Götz" auf Erlebnissen des Dichters beruht, über die Beziehungen seines Werkes zu seinen äußeren und seelischen Erfahrungen sind nun noch einige weitere Betrachtungen anzustellen, damit die Sturm- und Drangnatur des Dramas auch nach dieser Seite in volle Beleuchtung rücke, in charakteristischen Gegensatz zu der bei fast allen früheren deutschen Dichtern obwaltenden Trennung von Poesie und Leben trete.

Der Kampf Götzens gegen seine Feinde und das Reich konnte in des Dichters Phantasie mit dem Kampfe der Stürmer und Dränger gegen die erstarrende Kultur der Aufklärung, wie er ihn selber mit ausfocht, um so leichter verschmelzen, als das deutsche Reich zu Goethes Zeit mit dem der Epoche Gottfrieds von Berlichingen viel im Wesen gemein hatte. Die Gegenwart lieh die Farben, mit denen es im Drama geschildert

ist. Lächerlich durch Festhalten an leeren Formen und überlebten Gebräuchen, ohnmächtig, in sich zerrissen, ein „krüpplicher Körper", dessen Füße und Arme der Seele nicht mehr gehorchen — so hatte sich dem Dichter von Kindheit auf in Frankfurt das Reich dargestellt. „Deutschland! Deutschland, du siehst einem Moraste ähnlicher als einem schiffbaren See" — das galt ebensogut von dem Deutschland zu Ende des achtzehnten wie von dem zu Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Auch eine Kaiserkrönung in Frankfurt, wie sie auf den Knaben Goethe einen so großen Eindruck gemacht hatte, wird von Liebetraut erwähnt. Noch sonst haben Verhältnisse seiner Vaterstadt, die dem Dichter teils im Leben teils aus Lersners Frankfurter Chronik*) nahe traten, Verwertung gefunden. Olearius erinnert schon im Namen an den Schöffen Olenschlager, in dessen Hause Goethe von Kind auf verkehrte, und was jener Olearius von den Rechtszuständen in Frankfurt erzählt, das lernte der Dichter auch aus persönlicher Erfahrung als Advokat gerade um die Zeit der Niederschrift des „Götz" kennen. Von der Frankfurter Messe kehren die Nürnberger Kaufleute zurück, die von Götz und Selbiz überfallen und beraubt werden. In die Frankfurter Gegend weist die anschauliche Beschreibung, die Götz von Weislingens Schloß liefert.

Wie viel von seinen eigenen Ideen und Empfindungen Goethe seinem Raubritter und dessen Freunden in die Seele gelegt hat, ergiebt sich aus dem, was über die Entstehung, die Stimmung und die Tendenzen des Dramas gesagt wurde. Bei Götzens Thatendrang, der ihn das Schreiben als einen geschäftigen Müßiggang verachten läßt, ward aber auch auf Herder schon hingewiesen, in dessen Reisejournal ganz dieselbe Stimmung sich ausspricht. Im besondern erinnert die Situation Götzens, wo er durch seinen Eid zum Müßiggang verurteilt ist, an Herders unfreiwillige Muße in der Straßburger Krankenstube. Wir wissen, daß Herder sein Leiden nicht gerade geduldig ertrug, seinem Mißmut oft in derber Art Luft machte. So hat auch Götz oft etwas Derbes, Polterndes in seiner Ausdrucksweise. Wir wissen, daß

*) Vgl. z. B. einen Auszug daraus in den Ephemerides S. 26, 6—11.

vor allen Goethe unter jener Verstimmung Herders zu leiden hatte und trotzdem immer bewundernd und liebend zu dem Lehrer aufblickte. Etwas von diesem Straßburger Verhältnis zwischen beiden ist in die Stimmung des Verhältnisses zwischen Götz und seinem Knappen Georg eingedrungen. Goethe selbst schreibt unter Anspielung auf die Scene, wo Georg den Küraß eines Erwachsenen angelegt hat, in einem Brief an Herder von sich: „Der Junge im Küras wollte zu früh mit, und Ihr reitet zu schnell" (DjG. I S. 308).

Bereits in der „Laune des Verliebten" fanden wir den für Goethes Schaffen charakteristischen Zug, daß er gern sein eigenes Wesen auf mehrere Personen in einer Dichtung verteilte. So enthält denn nicht nur Götz, sondern auch sein Gegenspieler Weislingen Elemente des Goetheschen Wesens, wie es sich in Straßburg uns dargestellt hat. Das Schwankende, Unentschlossene in Weislingens Charakter und Handeln entspricht der weichen Seite in Goethes Natur, der Hinneigung zur Empfindsamkeit der Periode. Schon einmal ward darauf hingewiesen, wie Weislingens Stimmung, als er sich widerstandslos unter dem Bann höherer Gewalten fühlt, an die Stimmung des Sesenheimer Liebhabers erinnert. In der Liebe vor allem zeigt sich auch Weislingen schwankend, ohne Widerstandskraft. Wie er Adelheid verlassen will und doch nicht kann, wie er ausruft: „Ich muß fort" und gleich darauf: „Ich kann nicht. Seht mich nicht so an", wie die Pferde zur Abreise schon bestellt sind und er dann doch bleibt — das ist ganz Goethes Stimmung, in der er aus Sesenheim schreibt: „Hier sitz ich zwischen Thür und Angel", „Ich komme, oder nicht", „Nun wär es wohl bald Zeit, daß ich käme, ich will auch und will auch, aber was will das Wollen gegen die Gesichter um mich herum." Unter dem frischen Eindruck des eignen Bruches mit Friederike hat der Dichter Weislingens Treulosigkeit gegen Maria gestaltet. Eine Art poetischer Buße für die eigene Schuld sind Weislingens leidenschaftliche Selbstanklagen vor Maria und die Vorwürfe, die Götz und Sickingen wegen seiner Untreue gegen ihn erheben (DjG. II S. 111—2). So, wie Götz da Marias Schmerz beschreibt: „Sie sitzt, das arme Mädchen! und verjammert und verbetet ihr Leben" — so

mochte Goethe sich den Zustand der verlassenen Friederike ausmalen, so hat er bald darauf im „Faust", auch da der Sesenheimer Liebe gedenkend, die Not des verlassenen Gretchens geschildert. Mitleid und Schuldbewußtsein waren schon zu Sesenheim in dem Dichter mächtig, als, wie er schreibt, die Kleine fortfuhr traurig krank zu sein (DjG. I S. 252). Dieselben Empfindungen bedrängten ihn noch mehr beim Abschied, der, wie es in einem späteren Briefe heißt, der noch immer Leidenden „fast das Leben kostete".*) Tief in sich selbst also hatte Goethe die Wahrheit dessen erfahren, was Elisabeth der Maria, um sie für den Bittgang zu Weislingen zu ermutigen, vorhält: „Der Anblick dessen, dem wir Unrecht gethan haben, im Elend hat so was greifendes, daß die menschliche Natur ihm nicht widersteht." Und wenn Sickingen beschließt die verlassene Braut zu trösten, überzeugt, daß „bei Mädchen, die durch Liebesunglück gebeizt seien, ein Heiratsvorschlag bald gar werde", und wenn darauf in der That Maria die Seine wird, so spiegelt auch das wohl Empfindungen, die der Dichter in sich erlebte, wieder: schon auf die Konzeption der „Mitschuldigen" hatte seine Neigung gewirkt, sich, wenn er ein Mädchen verlassen, vorzustellen, wie es einen andern Mann heirate. Einerseits eine Selbstquälerei lag in solcher Vorstellung, anderseits ein Trost und eine gewisse Entschuldigung seiner Handlungsweise. So läßt der Dichter denn auch Weislingen am Ende weniger verdammenswert als mitleidswürdig erscheinen. „Wenn ich reden könnte!" sagt er zu Maria, „dein höchster Haß würde in sanftesten Jammer zerschmelzen." Und Maria darauf: „Er hatte meine ganze Liebe, er hat mein volles Mitleiden." Das ist wieder die nachsichtige Moral der Genieperiode und mit psychologischer Feinheit hier einer Frau in den Mund gelegt, die als Göttin der Verzeihung an das Sterbelager dessen, der ihr einst das Herz gebrochen, tritt. So edelmütig verzeihend kam dem Dichter seine Friederike entgegen, da er sie auf der Reise in die Schweiz 1779 besuchte;**) wie eine Vorahnung dieses versöhnenden Abschlusses der Sesen-

*) Briefe an Frau v. Stein I S. 186.

**) Vgl. Briefe an Frau v. Stein I S. 185 ff.

heimer Liebesepisode mutet uns Marias Verhalten in jener Sterbescene Weislingens an.

Wenn nun aber Goethe dem Verhältnis Weislingens zu Maria Züge von seiner Liebe zu Friederike geliehen hat, so darf man doch auch hier den Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung nicht zu eng, zu grob auffassen, um nicht die Art, wie wahre Dichterphantasie schafft, zu verkennen. Etwas von Goethes Empfindungen für Friederike ist überhaupt in die Liebesscenen des Dramas eingedrungen, selbst in Franzens Leidenschaft für Adelheid. Vor allem darf man nicht die Maria des Dramas ganz mit Friederike Brion identifizieren. Maria, wie der Dichter sie schildert und wie ich sie ihm nachzuzeichnen versuchte, ist durchaus kein Ideal für ihn, wie es Friederike war. Nur das echt Deutsche hat sie von dieser; die Sprödigkeit gegen die Männer, die sie bis zur Unweiblichkeit führt, stammt wohl von Goethes Schwester Cornelie, der auch, wie der Bruder andeutet, das rechte Organ für die Liebe fehlte,*) die religiöse Empfindsamkeit von Frauen aus dem Kreise der Klettenberg. „Marie ist schön", sagt Franz zu Weislingen, „und einem Gefangenen und Kranken kann ich nicht übel nehmen sich in sie zu verlieben." Vielleicht schwebten dem Dichter bei diesen Worten eigene Empfindungen vor, die er während seiner Rekonvalescenz zu Frankfurt, in seinem „kränklichen einsamen" Leben, seinem „Käfigt" für ein Mädchen aus der Gesellschaft der Frommen gehegt hatte. Mehrere Vorbilder aus dem Leben also nehme ich für Maria an. Wie bei Goethe sich das Wesen eines lebenden Vorbildes gern auf mehrere poetische Figuren verteilte, so flossen oft die Eigenschaften verschiedener Menschen, die ihm im Leben nahe getreten waren, in eine Gestalt der Dichtung zusammen. In einen solchen Prozeß blickten wir bei den „Mitschuldigen", in Götz entdeckten wir neben Goetheschen Herderſche Züge, und ähnliche Mischungen wird uns Goethes spätere Poesie nicht selten zeigen. Es geht eben selbst bei ihm, der seine Dichtung so unmittelbar aus dem Leben schöpfte, nicht immer an, die poetischen Figuren auf bestimmte, einzelne lebende

*) D. u. W. II S. 15 ff. IV S. 59 ff. Vgl. auch Er. Schmidt, Charakteristiken S. 258.

Vorbilder zurückzuführen, es erwächst oft die allerdings schwierige Aufgabe, die Elemente von verschiedenen Seiten zusammenzusuchen. Und wagt man dies, so muß man sich nun wieder hüten, die dichterische Gestalt zu zerpflücken, durch Zerlegung in die einzelnen Teile das Ganze zu zerstören. Die Konzeption einer poetischen Figur ist beim wahren Dichter immer eine einheitliche. Auch Maria ist trotz der verschiedenen Elemente, die in ihr nachgewiesen wurden, ein einheitliches Individuum. Ihrem Gesamtcharakter nach erschien sie uns als ein empfindsames Frauenzimmer und damit als Kontrastfigur einerseits zu Adelheid, anderseits zu Götzens Frau Elisabeth. Diese letztere, die praktische, heiter thatkräftige und doch zugleich tief empfindende deutsche Hausfrau, erinnert in diesem Wesen, wie schon durch ihren Namen, an Goethes Mutter. Aber auch sie ist nicht ganz die Frau Rat. „Ich kann kein Mährchen machen, weiß auch keine, Gott sey Dank", sagt sie zu Maria, die nach ihrer Ansicht durch ihre Märchen den kleinen Karl verweichlicht. So hat der Dichter einen Hauptzug, einen für ihn selbst besonders wichtigen Zug aus dem Wesen der Mutter gerade auf die Kontrastfigur der Elisabeth, auf Maria übertragen.

Für Adelheid, die zweite Kontrastfigur der Maria, hat man bisher nur litterarische Vorbilder angenommen, die uns später beschäftigen werden. Viel aber, erkannten wir, hat Goethe auch dieser dritten Hauptperson seines Dramas aus seinem eignen Wesen, aus seiner Kraftgenialität gegeben. Und wenn für ihre ganze Erscheinung kein lebendes Vorbild aus des Dichters Umgebung, soweit wir sie kennen, sich bietet, bei ihrem Verhalten in der Liebe darf man doch vielleicht an die Leipziger Mädchen, die „besser waren als ihr Ruf", denken, überhaupt an weibliche Wesen, die in dem wirren, leichtfertigen Liebesleben, in welchem Goethe sich schon seit der Kindheit bewegte, ihre Künste der Koketterie spielen ließen. Dieses verworrene Liebesleben wollte Goethe nach meiner Ansicht in einem Romane schildern, von dem ein Fragment aus der Straßburger Zeit erhalten ist,*) und

*) Gedruckt bei Schöll, Briefe und Aufsätze von Goethe, Weimar 1857 S. 20 ff. Vgl. meine Anmerkungen.

zwar vom Standpunkt der nachsichtigen Moral der Genieperiode. Verworren, wie in dem Romanfragment, ist auch das Liebesleben im „Götz", die Treue spielt darin keine Rolle, nicht nur die Männer, auch die Frauen lieben den Wechsel in ihren Neigungen. Maria läßt sich leicht von Sickingen über den Verlust Weislingens trösten, Sickingen bricht der Maria die Treue mit Adelheid, und diese giebt sich nacheinander Weislingen, Sickingen und Franz hin. Und vernehmlich spricht auch hier aus der Schilderung des Liebeslebens die nachsichtige Moral der kraftgenialen Generation — dafür bedarf es nach allem, was bereits über die Liebesscenen des Stückes gesagt wurde, keiner weiteren Zeugnisse. Ich meine also, was Goethe in jenem Fragment gebliebenen Roman aus der Straßburger Zeit versucht hatte, das ist ihm im Drama gelungen: das Liebesleben, wie es in seinen Kreisen herrschte, poetisch zu gestalten; und so mag ihm dieses Liebesleben, in welchem er sich tummelte, auch Vorbilder für seine Adelheid, für ihre leidenschaftliche Sinnlichkeit, Leichtfertigkeit und Koketterie geliehen haben. Dieselben Vorbilder mögen dem Dichter später, als er in „Wilhelm Meister" auch die romanhafte Behandlung des bewegten Liebeslebens ausführte, die Gestalt der Philine haben schaffen helfen.

Von den übrigen Charakteren des Dramas weist nur noch einer auf ein bestimmtes Vorbild im Leben, Lerse, dem Goethes früher erwähnter Studiengenosse in Straßburg entschieden mehr als den bloßen Namen gegeben hat.

Zu dem, was im „Götz" erlebt ist, müssen nun aber, ebenso wie die ganze Stimmung mit ihren Sturm- und Drangtendenzen, die darin nachweisbaren litterarischen Einflüsse gerechnet werden. Denn eng — so stellte es sich uns dar — hängt das, was Goethe damals voll Begeisterung las, mit seiner ganzen Stimmung zusammen, leidenschaftlich erfaßte er es, nahm es so in sich auf, daß es ein organischer Bestandteil seines Seelenlebens wurde. Und als solcher fand es mit diesem Seelenleben in seiner Dichtung einen Ausdruck.

Ich will, wenn ich jetzt in einzelnen Motiven, auch im sprachlichen Ausdruck die Anklänge an frühere Dichtungen aufweise, nicht sagen, daß Goethe mit Bewußtsein nach litterarischen

Vorbildern gearbeitet habe. Es soll freilich nicht nur gezeigt werden, daß die betreffenden Motive und Ausdrucksweisen damals in der Luft lagen. Es ist vielmehr auch eine Einwirkung von Einzelheiten früherer Dichtungen auf Einzelheiten bei Goethe anzunehmen, aber nur insofern, als das, was ein Dichter mit Interesse gelesen hat, immer, ohne daß er es will und weiß, das, was er selbst schafft, beeinflussen wird. Nicht nur auf die Art, wie er ein Motiv gestaltet, wird die Art, wie dasselbe oder ein ähnliches in anderen ihm bekannten Dichtungen gestaltet ist, einwirken, auch in der Wahl und Erfindung der Motive wird er von dem, was er durch Lektüre in sich aufgenommen hat, mehr oder weniger abhängig sein. Es giebt kein völlig freies, selbständiges Schaffen des Menschen, auf keinem Gebiet. Das Material, aus dem er seine Schöpfung bildet, ist immer nur zum Teil neuer, frei in seinem Innern erzeugter Stoff, zum anderen Teil alter, ihm von außen, von seinen Vorgängern überkommener. Ein absolutes Originalgenie ist ein nie verwirklichtes Ideal. Es handelt sich bei dem Begriff der Originalität nur um den höheren oder geringeren Grad von Selbständigkeit und Abhängigkeit. Ein Dichter ist für uns um so origineller, je mehr Eigenes, was früher nicht dagewesen, er in seiner Phantasie gestaltet und je mehr er das, was ihm von außen gekommen, überliefert ist, zu seinem Eigentum gemacht, nach seinem eignen Wesen umgebildet hat. Und an diesem Maßstab gemessen, ist der Verfasser des „Götz" trotz aller litterarischen Einflüsse, die jetzt zu besprechen sind, das größte Originalgenie der neueren deutschen Litteratur.

Die folgenden Betrachtungen werden zugleich dahin führen, daß die historische Bedeutung des „Götz von Berlichingen", die Stelle, die er in der Entwicklung der deutschen Dramatik einnimmt, sich fester als bisher umgrenzt.

Schriftsteller und Werke, die auf den „Götz" eingewirkt haben, sind schon mehrfach erwähnt worden. Vor allen verschiedene Erzeugnisse der früheren Litteratur, in denen die auflebende deutschnationale Stimmung begann einen Ausdruck zu suchen, Schriften von Karl Friedrich Moser, von Justus Möser, die Hermannsdichtungen, die altgermanische Poesie Klopstocks, die dann in der

Zeit des „Götz" die Stimmen einer ganzen Schar von „Barden" weckte. Als ein „neuer preußischer Barde" war schon früher Gleims Grenadier aufgetreten. Deutsche Vaterlandsliebe, deutscher Heldenmut und Heldenkraft hatten in seinen „Kriegsliedern" einen Ausdruck gefunden, der dem Ton des Volksliedes und des Lutherschen Kampfgesanges „Ein feste Burg ist unser Gott" nahe kam. Schon dieser Ton mußte den Verfasser des „Götz" sympathisch berühren. Nicht minder aber der Inhalt, die Verherrlichung der Schlachten des Jahres 1757. Bereits des Knaben leidenschaftliche Teilnahme hatten diese ja erweckt, vor allen andern die Schlacht bei Roßbach, die das längste der Grenadierlieder unter Spott und Hohn über die Feigheit der Reichstruppen feiert. Da ist die Stimmung, sind auch einzelne Züge ganz ähnlich wie in Goethes Schilderung des kaiserlichen Exekutionsheeres und der Niederlage, die es durch Götz erleidet.*) Mit der Reichsarmee aber flohen bei Roßbach die Franzosen vor Friedrichs Schwert, es war des Königs deutsch-nationale That, die ihn für ganz Deutschland zum Helden machte und das Selbstgefühl aller Deutschen gegenüber dem französischen Nachbarvolke mächtig hob. So erscheint „Götz von Berlichingen", dieser gewaltigste Schlag in dem Kampf des Sturmes und Dranges gegen das Franzosentum, als litterarische Parallelthat zum Siege von Roßbach. Organisch, harmonisch fügen sich jene einzelnen Züge, die an diesen erinnern, dem ganzen Wesen des Dramas ein. Die Grenadierlieder feierte Herder in seinen Fragmenten als Nationalgesänge voll heroischer Empfindungen, in denen „einmal ein deutscher Dichter über sein deutsches Vaterland echt und brav deutsch gesungen", und Goethe selbst führt sie in „Dichtung und Wahrheit" unter den Werken an, in denen die deutsche Poesie, begeistert durch die Kriegsthaten Friedrichs des Großen, zuerst wieder einen höheren und einen nationalen Gehalt gewonnen habe.**) In demselben Zusammenhang nennt er Lessings „Minna von Barnhelm" und Ramlers Oden auf den großen Preußenkönig. Hinzufügen kann man E. Chr. von Kleists Ode an die preußische

*) Vgl. schon S. 30.

**) Dichtung und Wahrheit II S. 62 ff.

Armee und noch andere Leistungen der Schriftsteller, die sich um die Mitte des Jahrhunderts in Berlin zuerst um Gleim, dann um Lessing scharten.

Alle Dichtungen, auf die eben hingewiesen wurde, sind insofern Vorläuferinnen des „Götz", als sie die deutsche Poesie aus der philiströsen Enge des bürgerlichen Privatlebens, in der sie zu ersticken drohte, und aus der sentimentalen, weinerlichen Schwächlichkeit, der sie in der Darstellung jenes Lebens besonders seit Gellert verfallen war, hinausführten, den Blick in die Weite und Größe des nationalen öffentlichen Lebens lenkten und die kraftvollen Empfindungen, die Thatenfreudigkeit deutschen Heldentums zu verkörpern strebten. Ein Streben, daß dann erst im „Götz" sein Ziel völlig und für die Gesamtheit des deutschen Publikums erreichte. Denn das Germanentum Klopstocks und der übrigen „Barden" war zu verschwommen und enthielt zu viel künstliche Konstruktion, um lebendig zu wirken, der Patriotismus in den Grenadierliedern, in „Minna von Barnhelm" und den anderen Schöpfungen der Berliner Dichter war ein wesentlich preußischer, das Lessingsche Lustspiel überdem noch nicht ganz frei von der Überspannung der Empfindungen, wie sie im bürgerlichen Rührstück zum Schaden der Lebenswahrheit und Kraft herrschte. Vielfach kleidete sich auch der moderne nationale Stimmungsgehalt noch in antikes Gewand, so in Lessings „Philotas", in Ramlers Oden, in E. Chr. von Kleists Epos „Cissides und Paches". Im „Götz von Berlichingen" erst fand ein gesamtdeutscher Stoff eine durchweg kräftige Gestaltung in vollkommen nationaler Form. Noch ganz anders, viel specifischer deutsch war dieses Schauspiel, als Elias Schlegel und auch als Lessing ein nationales Drama sich vorgestellt und erstrebt hatten. Verwirklicht war hier im Drama, wovon schon so mancher Deutsche, vor allen Klopstock, für die Poesie seines Landes geträumt: eine Dichtung, bis in die kleinsten Einzelheiten erfüllt von der kraftvollen Eigenart, die vor Zeiten das deutsche Volk in seinem ganzen Wesen und Leben bewährt hatte. Goethe durfte von seinem Werke sagen: „Ich habe sogleich an dem Herzen des Volks angefragt, ohne erst am Stapel der Kritik anzufahren".*)

*) Weim. G.-Ausg. IV, 2 S. 115.

Ein Lieblingsbuch des jungen Goethe war von Kindheit auf die Bibel. An die biblischen Gestalten der Maria und Martha erinnern im „Götz" die Charaktere der Maria und der Elisabeth in ihrem Kontrast. Auf das Biblische in der Ausdrucksweise und den Bildern des Dramas wurde schon mehrfach hingewiesen.*) Besonders stark und charakteristisch ist die biblische Färbung in der Sprache des Bruders Martin und des Kurfürsten von Mainz. Aber auch die anderen Personen bewegen sich oft in biblischen Ausdrücken und Vorstellungen. Christus auf dem Meere dem Sturm gebietend tritt uns vor Augen, wenn Weislingen auf dem Reichstag zu Augsburg zum Kaiser sagt: „Hat Euer Majestät Wort nicht den Sturm gelegt und die Tiefe des Meeres beruhigt?" Weislingens weitere Bemerkung, auch die kleinen Winde, die noch wehten, würden durch ein neues Machtwort des Kaisers in ihre Höhlen gescheucht werden, leitet dann freilich in die Vorstellungswelt der Antike über. Die Erzählung der Bibel mischte sich in des Dichters Erinnerung mit der Schilderung des Sturmes und seiner Beruhigung durch das „Quos ego" des Neptun im ersten Buch der Virgilschen Äneis.

Wie weit der Verfasser des „Götz" neben der Bibelübersetzung auch die anderen Schriften Luthers gekannt hat, ist eine noch unbeantwortete Frage. Luthers Tischreden wurden schon zum Vergleich herangezogen. In ihnen konnte der Dichter für die ganze Schilderung der Zustände, die im deutschen Reiche zu Götzens Zeiten herrschten, reiches Material finden. Weltliche und geistliche Fürsten, deren gewaltthätiger Egoismus das Glück ihrer Unterthanen nicht achtet und den Bestand des Reiches gefährdet, kommen in den Tischreden als „Tyrannen" häufig vor. Und indem der Widerstand gegen solche Fürsten, ja unter Umständen der „Tyrannenmord" für erlaubt und berechtigt erklärt wird, spricht Luther, so eindringlich er sonst Gehorsam gegen die Obrigkeit predigt, eine revolutionäre Gesinnung aus, wie sie in der deutschen Sturm- und Drangdichtung auflebte. Und wie in der Litteratur der Genieperiode, auch im „Götz" mit noch dunk-

*) Vgl. auch Viktor Hehn im G.-Jahrb. VIII S. 196—7.

leren Farben, als die Fürsten, ihre Diener gemalt werden, so werden in Luthers Tischreden die Fürsten oft als die „Gefangenen" ihrer weltlichen und geistlichen Räte bedauert und vom Hofgesinde heißt es einmal, daß es „von lauter Teufeln besessen" sei. Unter den Dienern der Fürsten aber waren Luther besonders verhaßt die Juristen. Immer wieder kehren die Vorwürfe, daß sie nicht das Recht, sondern nur für sich Gewinn suchen und daß sie die armen Leute um ihr Geld bringen, immer wieder erheben sich die Klagen über Verschleppung der Prozesse und rein formalistische Rechtsprechung, die aus Büchern, nicht durch praktische Erfahrung gelernt sei und nach dem Buchstaben des Gesetzes ohne Rücksicht auf die Thatsachen und die Besonderheit jedes Falles geübt werde. Kurz, nicht nur von den Rechtszuständen im deutschen Reich entwerfen die Tischreden dasselbe lichtlose Bild wie der „Götz", auch dieselben Ursachen dieser Verhältnisse, wie in dem Drama, werden aufgedeckt und satirisch beleuchtet, und dasselbe Ideal erscheint als Gegenbild der Wirklichkeit. In dem langen Kapitel, das im besondern den Juristen gewidmet ist (II, 43), stellt Luther die Rechtswissenschaft in Gegensatz zur Mathematik, weil es in ihr keine allgemeingültigen Regeln wie in dieser und deshalb nicht so gewisse Beweise und sichere Entscheidungen gebe. Daß ein Verbrechen geschehen, lasse sich wohl beweisen, aber es komme doch auch darauf an, wie, unter welchen Umständen, aus welchen Motiven es begangen worden sei. „In moralischer Philosophie", schließt er, „wird die Materie, das, damit sie umgehet, geändert nach den Umständen." In einem solchen Satze liegt im Keime schon die nachsichtige Moral der Genieperiode mit ihrer Verwerfung allgemeiner Regeln auf dem Gebiete der Sittlichkeit. Luther wirkte eben für die Herstellung des reinen Menschentums, wie sie Goethes Bruder Martin ersehnt, er kämpfte für dessen Befreiung aus den Fesseln eines religiös-moralischen Absolutismus; er war als Apostel der Humanität ein Geistesverwandter und Vorläufer der Stürmer und Dränger. —

Goethes litterarische Ideale aber waren in Straßburg Ossian, das deutsche Volkslied und Shakespeare geworden.

Wie Ossian und das Volkslied auf den „Götz", zumal auf die Zigeunerscene gewirkt haben, wurde bereits erörtert.*) Auch in den wilden Reden Metzlers (DjG. II S. 167—8) erklingen Ossianische Töne, anklingend zum Teil an Goethes eigene Ossian-Übersetzungen aus der Straßburger Zeit.**)

Metzlers blutgierige Wildheit, die Wut seines Rachedurstes, wie sie sich in emphatischen Wiederholungen Luft macht, in gräßlichen, zum Teil ekelhaften Vorstellungen schwelgt und die Phantasie durch das unermeßliche Weltall hetzt bis zum Weltuntergang, erinnern zugleich an den Ton von Gerstenbergs „Ugolino". Ein „Gebeinhaus" wird in diesem shakespearisierenden Drama der Turm genannt, in welchem der Tyrann Ruggieri den Ugolino mit seinen Söhnen dem Hungertod überliefert. In ein „Beinhäusel" sperrt Metzler den Grafen von Helfenstein und die andern gefangenen Ritter und erzählt, wie jener einst seinen Bruder und drei andre Bauern in tiefem Turm habe verhungern lassen. Unter Ugolinos Söhnen hat der sechsjährige Gaddo mit Götzens Sohn Karl die kindliche Freude am Essen und die Frömmigkeit gemein, der dreizehnjährige Anselmo aber war entschieden in Goethes Phantasie lebendig, als er seinen Knappen Georg schuf. Wie Georg, will Anselmo in ungeduldigem Thatendrang kein Knabe mehr sein. Wie Georg, vergißt er in ehrgeizigen Träumen seine augenblickliche Lage, seine Gefangenschaft. Nachdem er davon geschwärmt, wie er als Mann sich benehmen wolle, lenkt er auf Ugolinos Frage „Wie das?" ein: „Doch jetzt besinne ich mich, ich müßte auch ein freier Mann sein, nicht im finstern Turm eingesperrt sitzen." Als Götz in der belagerten Burg seinen Mannen ein freies Heldenleben ausmalt, springt Georg auf und erst auf Götzens verwunderte Frage „Wo willst Du hin?" besinnt er sich: „Ach! ich vergaß, daß wir eingesperrt sind." Aber auch auf Lessings „Philotas" und Klopstocks „Hermannsschlacht" führt der Georg zurück. Auch Philotas, der von Kind auf nichts anderes als „Waffen und Lager und Schlachten und Stürme geträumt" hat, ist kaum den Knabenjahren ent-

*) S. 307.

**) Vgl. Stud. z. Goethe-Philologie S. 143—4.

wachsen. Er bittet seinen Vater, wie Georg den Götz, ihn mit in den Streit ziehen zu lassen, und erzählt gleich Georg, wie er, nachdem die Bitte ihm trotz seiner Jugend gewährt worden ist, sich gerüstet und mit den Waffen getummelt hat. Daß er gefangen ist, scheint ihm mit seinem Wesen unvereinbar, wie Götz sich seinen Georg nicht in Ketten vorstellen kann. Und in der „Hermannsschlacht" bestürmt ein Opferknabe, durch den Kriegsgesang der Barden und den nahen Kampf zu unbezwinglicher Thatenlust erregt, seinen Vater und den Oberdruiden mit Bitten, bis ihm erlaubt wird in die Schlacht hinunterzueilen. Wie Georg gegen Götz geltend macht, wenn seine Kraft auch zum Fechten noch nicht ausreiche, so werde er ihm doch wenigstens kleine Handlangerdienste im Kampfe leisten können, so giebt der Opferknabe bei Klopstock vor, er wolle sich vorsichtig hinter den Schilden der älteren Krieger halten.*) Ungeduldigen Thatendrang von Knaben, der gegen die ihm gesetzten Schranken anstürmt, poetisch zu gestalten — das reizte die Dichter einer Zeit, in welcher die deutsche Thatkraft endlich wieder sich regte und die Fesseln, die sie niederhielten, abzuwerfen sich sehnte. Herder empfahl 1768 im zweiten Stück seines „Torso" den Dramatikern die Gestaltung von Charakteren und Situationen aus dem Jünglingsalter, um damit die steife Würde des französischen Theaters und den moralisierenden Predigerton der bürgerlichen Rührstücke zu durchbrechen und unserer Bühne jugendliche Frische und Kraft wiederzugeben. Unter Hinweis besonders auf Lessings „Philotas" fragt er: „Und so wie hier der kriegerische Jüngling, Knabe an wildem Feuer und Mann an Heldenmut, kann es so nicht mehr und in jeder Falte der Neigung, in jeder Beziehung des Lebens, in jeder Form der Denkart Jünglinge geben, in denen die ganze menschliche Seele in aller Jugendkraft wirkt, der als kindischer Mann und als männliches Kind, als ein ausschweifender Liebenswürdiger und als ein liebenswürdiger Ausschweifender alle unsere Zurückerinnerung wecket, den Rest unsrer Jugendkräfte aufruft und uns sympathetisch in die Jugendfreuden und kindischen Heldenthaten der Morgenröte unsres Lebens zaubert?" Wenn

*) Vgl. Stud. z. Goethe-Philologie S. 167—8.

diese Bemerkungen damals nicht gedruckt wurden,*) so kann Goethe doch die Ansichten Herders, die sie aussprechen, wie so manche andere noch nicht veröffentlichte, im persönlichen Verkehr zu Straßburg kennen gelernt haben, und er gab dann auf des Lehrers Frage die bejahende Antwort in seinem Georg, in welchem der knabenhafte Heldenmut eine Verkörperung fand, die an frischer Naturwahrheit und hinreißender Liebenswürdigkeit alle litterarischen Vorbilder weit hinter sich ließ, weil der Dichter auch diesem Geschöpf seiner Phantasie ein gut Teil seines eignen Wesens lieh.

Der Einfluß Shakespeares überwiegt nun aber alle anderen litterarischen Einwirkungen.

Goethes Begeisterung für Shakespeare stellte sich als der Ausdruck der Thatsache dar, daß sein Wesen nach völliger Ausbildung der Kraftgenialität dem Wesen des englischen Dramatikers nahe verwandt geworden war. Wenn man also das Shakespearesche des „Götz" im Ganzen und in den Einzelheiten untersucht, so muß man unterscheiden zwischen dem, was äußerliche Nachahmung ist, und dem, was seine tiefste Wurzel im Wesen des jungen Goethe und des ganzen Sturmes und Dranges hat. Nach der letzteren Seite bedarf die sonst ausgezeichnete Darstellung in den Studien zur Goethe-Philologie**) der Ergänzung. Auch ist da manches einseitig auf Shakespeare zurückgeführt, was zugleich in anderen Erzeugnissen der Litteratur, die Goethes Interesse damals fesselten, seine Analogie hat. Die Möglichkeit eines Zusammenwirkens verschiedener litterarischer Einflüsse wird heutzutage zu wenig beachtet, weil man im allgemeinen die Nachahmung zu sehr als eine bewußte auffaßt. Und beim Verfasser des „Götz" liegt ein solches Zusammenwirken, unter dem er dichtete, ohne sich seiner Vorbilder im einzelnen Falle bewußt zu sein, ganz besonders nahe, weil in Straßburg seine verschiedenen litterarischen Interessen einander sehr eng berührten und mit seinen übrigen Interessen, Ideen und Empfindungen ein großes überall zusammenhängendes, organisches Ganzes bildeten.

*) Jetzt nach der Handschrift gedruckt in Suphans Herder-Ausgabe II S. 311 ff.

**) S. 237 ff. „Götz und Shakespeare".

Ein Stück der Geschichte des deutschen Reiches vergegenwärtigt der „Götz". Das Deutschtum der jungen Schriftstellergeneration bethätigte sich schon in der Wahl des Stoffes. Aber sicherlich hat auf diese Wahl auch Shakespeare mit seiner Dramatisierung der Geschichte seines Landes eingewirkt. Bereits seit der Mitte des Jahrhunderts ist ein derartiger Einfluß in der Entwicklung unserer Dramatik zu erkennen. Zugleich mit der gerechteren Würdigung Shakespeares entsteht in Deutschland der Wunsch und beginnen die Versuche, für das Drama Stoffe aus der vaterländischen Geschichte zu wählen. Elias Schlegel, einer der ersten, der in Deutschland zugleich Shakespeares Größe anerkannte und ein nationales Drama verlangte, plante neben seinem „Hermann" auch ein Schauspiel „Otto von Wittelsbach". Unter Berufung auf Shakespeare wies dann Herder die deutschen Dramatiker auf die Geschichte ihres Landes, schon 1766 in einer Abhandlung „Vom britischen Geschmack in Schauspielen",*) die, wiewohl damals nicht gedruckt, hier für uns doch Bedeutung hat, nicht nur als eine Stimme aus jener Zeit, sondern auch wieder, weil die darin ausgesprochenen Ansichten dem jungen Goethe in Straßburg schwerlich unbekannt blieben.

Mit seinen Dramen aus der Nationalgeschichte wirkte Shakespeare also darauf, daß Goethe von den beiden Schauspielplänen, die ihn zu Straßburg beschäftigten, dem „Cäsar" und dem „Götz", den letzteren, den vaterländischen ausführte. Die Art der Ausführung aber weist vielfach auf die beiden Römertragödien Shakespeares zurück, welche in Goethe die Konzeption des anderen Planes, des „Cäsar", angeregt hatten: „Julius Cäsar" und „Antonius und Kleopatra".

Kein anderes Drama Shakespeares hat auf die Charaktere des „Götz" und ihr Verhältnis zu einander einen so starken Einfluß geübt wie „Antonius und Kleopatra". In Kleopatra fand der Dichter das Hauptvorbild für seine Adelheid. Beide gleichen sich als Machtweiber nicht nur in der leidenschaftlichen Kraft ihres Empfindens, in dem Bedürfnis sich einem ebenso

*) Ursprünglich für die dritte Sammlung der Fragmente bestimmt, gedruckt in Herders W. II S. 230 ff.

kraftvoll empfindenden und handelnden Manne, einem titanenhaften Helden hinzugeben, sondern auch in ihrer Koketterie, in ihren Verführungskünsten, in der Art, wie sie ihre Macht über den Geliebten, Kleopatra über Antonius, Adelheid über Weislingen, bewähren und bethätigen, den Mann zum Spielball ihrer Launen und zum Werkzeug ihrer ehrgeizigen Pläne erniedrigend.*)

Aber noch auf andere Frauengestalten der früheren Poesie weist Adelheid zurück. Unter den Shakespeareschen hat neben Kleopatra Lady Macbeth die größte Ähnlichkeit mit ihr, auch sie in ihrer männlichen Herrschsucht zum Geschlecht der Machtweiber und zugleich der großen Verbrecherinnen gehörend. Wie sie verächtlich das Wesen ihres Gemahls schildert, daß er wohl gern groß sein möchte, aber sich vor den Mitteln scheue, durch die er es werden könnte, daß er das Böse wohl gethan wünschte, aber nicht das Herz habe es selber zu thun, wie sie den zaudernden reizt und bis zum Königsmord treibt — das ist ganz die Art, wie Adelheid den schwankenden Weislingen aufhetzt gegen Götz und ihn zeichnet als „einen der Elenden, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Kraft haben". In einem der Entwürfe zu „Dichtung und Wahrheit" berichtet Goethe von der bedeutenden „stoffartigen" Wirkung, die in der Zeit seiner Liebe zum Frankfurter Gretchen Prevosts Roman „Manon Lescaut" auf ihn geübt habe.**) Die Heldin dieses Romans gleicht der Adelheid als eine Frau, der kein Mann widersteht, die einen nach dem andern in ihre Netze zieht, wobei sie selbst weniger Liebe als glänzendes Wohlleben sucht, und wie Adelheid den Weislingen, so verleitet Manon den Ritter Degrieux, einen an sich edlen, aber schwachen Charakter, mit dem sie unwürdig spielt, zu schlechten Handlungen und bringt ihn ins Elend. In der leidenschaftlichen Kraft des Empfindens und den Künsten der Koketterie hat Adelheid endlich auch in der früheren deutschen Dichtung eine nahe Verwandte: Lessings Marwood in „Miß Sara Sampson".

*) Für die nähere Begründung der Ähnlichkeit weise ich hier wie in allem Folgenden auf den oben erwähnten Abschnitt der Stud. z. G.-Ph.

**) Vgl. Weim. G.-Ausg. I, 26 S. 376 ff., wo auch ein Auszug aus dem Roman von Goethes Hand.

Und mit dieser wie mit Lady Macbeth hat sie einen Zug gemein, welcher der Kleopatra fehlt, die dämonische Grausamkeit, die sie rücksichtslos selbst Menschenleben ihrer Leidenschaft opfern läßt.

Doch kehren wir zu „Antonius und Kleopatra" zurück. Befreundet sind ursprünglich Antonius und Cäsar, wie Weislingen und Götz, dieselben Empfindungen machen dann Todfeinde aus jenen wie aus diesen: Neid und Eifersucht des Kleineren auf den Größeren, in ganz ähnlicher Weise bei Shakespeare durch Kleopatra genährt wie bei Goethe durch Adelheid. Ferner: wie der dämonischen Adelheid die sanfte Maria, so steht der dämonischen Kleopatra die sanfte Oktavia gegenüber. Aber wie die Figur der Adelheid sich auch ohne litterarisches Vorbild, allein aus der Stimmung der Kraftgenialität erklärt, so verdankt der Dichter jenen Gegensatz der beiden Frauennaturen nicht allein dem litterarischen Einfluß. Er ergab sich mit der Gestalt des Machtweibes von selbst, vermöge des im Drama geltenden und im „Götz" ganz besonders kräftig durchgeführten Gesetzes der Kontrastierung der Charaktere. Und er war in Deutschland vorbereitet schon durch den Gegensatz von Lessings Sara Sampson und Marwood, er ward von demselben Dramatiker zu gleicher Zeit, als ihn Goethe gestaltete, mit reiferer Kunst wiederholt in dem Kontrast zwischen Emilia Galotti und der Gräfin Orsina und er wurde dann mit dem Machtweibe typisch in der Sturm- und Drangdramatik, bis hin zu Schillers Leonore und Julia Imperiali, Luise und Lady Milford. Eine ganz ähnliche Stellung endlich, wie Maria zwischen Weislingen und Götz, nimmt Oktavia zwischen ihrem Gemahl Antonius und ihrem Bruder Cäsar ein, vom Bruder zärtlich geliebt, zwischen ihm und seinem Feinde Antonius vermittelnd, auch noch, nachdem dieser ihr die Treue gebrochen hat, ihm verzeihend wie Maria dem Weislingen. Antonius selbst aber ist, wiewohl willenlos gegen Kleopatra, doch eine kräftigere Gestalt als Weislingen. In seinem ganzen schwächlichen Wesen ist dieser vielmehr ein Nachkomme des Mellefont der „Miß Sara Sampson", der auch schwankend zwischen zwei Frauen steht. Und typisch wurde auch dieser Charakter in der Sturm- und Drangdramatik. Die nächsten Verwandten von Weislingen und Mellefont sind der Prinz in „Emilia Ga-

lotti", Clavigo und Fernando in Goethes „Stella". Aber auch andere Männergestalten in der Dichtung jener Zeit, vor allem in Lenzens Poesie, haben für uns etwas Unmännliches. Eine Erscheinung, die sich aus dem Charakter der Dichter, aus dem Wesen der ganzen Zeit ebenso erklärt, wie das Bestehen der Empfindsamkeit neben kraftvollem Thatendrang. Die Kraft, die sich infolge der öffentlichen Zustände nach außen nicht bethätigen konnte, schlug ins Innere der Menschen zurück und entfesselte ein Empfindungsleben, wie es der Ausbildung starker, entschiedener Charaktere nicht günstig ist. Wir sehen die Sturm- und Drangdichter selbst gleich vielen ihrer Helden im Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen, schwankend zwischen Gut und Böse, ohne die Willenskraft, die notwendig ist, die Stürme des Lebens zu bestehen und in seinen Irrgängen den rechten Weg einzuhalten. Hamletnaturen sind viele bedeutende Männer der Zeit, die Männlichkeit ist in ihnen gebrochen durch einen starken Zusatz von weiblichem Wesen. Der junge Goethe konnte solche Naturen in seiner Umgebung beobachten. Aber auch in sich selbst hatte er etwas von Hamlet. Die Verbindung von Kraft und Weichheit, von specifisch männlichen und specifisch weiblichen Eigenschaften in ihm war damals noch nicht die organische, völlig harmonische Mischung, die später seine Größe ausmachte. Bis zu einem gewissen Grade war eben Weislingen dem Dichter doch eine poetische Buße für eigene Willens- und Charakterschwäche.

Wenn so der junge Goethe gleich den übrigen Kraftgenies Züge des Hamletcharakters in seinem Wesen hatte, wenn sein Bericht in „Dichtung und Wahrheit", daß er den „Hamlet" in einer Gesellschaft zu Straßburg vorgelesen habe, sein besonderes Interesse gerade an diesem Shakespeareschen Stück schon für die Zeit der Konzeption und Ausarbeitung des „Götz" erweist, so drängt sich die Frage auf: wie verhält sich nun sein Drama zum „Hamlet"? Die Tragödie des unbefriedigten, des gebrochenen Thatendrangs, die Tragödie des Wollens und Nichtkönnens ist „Hamlet", die Tragik ihres eignen Schicksals fühlten die Kraftgenies in ihm ergreifend gestaltet. Daß er seinen Thatendrang nicht so, wie er möchte, befriedigen kann, ist die Tragik auch in Götzens Geschick, und der Stimmung des bänischen

Prinzen verwandt ist deshalb die dumpfe Melancholie, unter deren Druck er seine letzten Tage verbringt. Die Ermordung seines Vaters zu rächen und dadurch dem Rechte Geltung zu schaffen, empfindet Hamlet als seine Aufgabe und fühlt sich in seinem Wesen gebrochen, als er nicht die Kraft findet sie zu erfüllen. Als ein Kampf fürs Recht erscheint auch Götz der Beruf, den er sich gegeben hat, das Eintreten für die Bedrückten und Beleidigten, und seinem Selbst entfremdet, gleichfalls im Kern seines Wesens vernichtet fühlt er sich, da er jenen Kampf nicht mehr fortführen, da er nicht mehr handeln kann, wie seine Natur es verlangt. Und in Hauptzügen ähnlich ist die Gesellschaft, die dem Helden gegenübersteht, in beiden Dramen gezeichnet. Der Schein herrscht in der Welt des „Hamlet", äußerer Glanz und der Schein der Tugend verbergen innere Hohlheit und inneres Laster. Der Held aber durchschaut den Schein und weist ihn für seine Person von sich: „Bei mir *scheint* nichts, es ist."*) So finden wir im ehrlichen Götz die Wahrhaftigkeit verkörpert als Gegensatz zu dem betrüglichen Scheinwesen der Fürsten, der Hofleute, der Rechtsgelehrten. Dieselben Stände sind es, die Hamlets Haß und Spott vor allen trifft, deren Unwürdigkeit in dem Shakespeareschen Drama ganz ähnlich wie in dem Goetheschen geschildert wird. „Die Welt ist ein Gefängniß" — dieser Ausspruch der Elisabeth faßt alles zusammen, was im „Götz" von den unwürdigen, trostlosen Zuständen im deutschen Reiche berichtet und dargestellt ist. „Dänemark ist ein Kerker" sagt Hamlet, und auf Rosenkranzens Einwurf „So ist die ganze Welt einer" erwidert er: „Ein recht stattlicher, worin viele Türme, Gefängnisse und Löcher sind, unter denen Dänemark eines der ärgsten ist. Für mich ist es ein Gefängnis." Aus diesem Gefängnis strebt er hinaus, nicht an seinem Platze fühlt er sich in einer Umgebung, mit der er in seiner Denk- und Empfindungsweise, in seiner Abneigung gegen alles Konventionelle, in seiner Verehrung des Natürlichen und rein Menschlichen nichts gemein hat. Er ist in seiner Zeit ein Originalgenie, wie die Stürmer und Dränger es

*) Ich citiere nach Wielands Shakespeareübersetzung (1762—66), die dem jungen Goethe vorlag.

in der ihrigen waren. Er stellt sich nicht nur toll, er ist wirklich ein Narr in den Augen der Menschen, die ihn umgeben, wie die Kraftgenies sich als Narren von ihren Zeitgenossen angesehen fühlten. So tritt zu der Wesensverwandtschaft zwischen Hamlet und bedeutenden Geistern der Genieperiode die Ähnlichkeit des Verhältnisses, in welchem jener und diese zu der sie umgebenden Gesellschaft stehen, und aus beidem erklärt sich die rege Begeisterung der Stürmer und Dränger für die Shakespearesche Tragödie sowie der starke Einfluß, den diese auf die Sturm- und Drangdichtung bis zu den „Räubern" übte. Auch im „Götz" finden sich außer den erwähnten noch andere einzelne Anklänge an „Hamlet".*) Noch näher verwandt freilich war der Hamletstimmung nach allem, was schon bemerkt wurde, die Empfindsamkeit der Genieperiode. Eine Werthernatur ist der dänische Prinz. Er hat gar keine Kraft zum Handeln, die Götz doch besitzt, sondern nur den Trieb dazu. Er geht nicht, wie Götz, hauptsächlich an den Verhältnissen seiner Zeit, sondern vornehmlich an seinem eignen Wesen zu Grunde, an den Widersprüchen, die es in sich birgt, an der Schwäche, die neben der Stärke ihm innewohnt, daran, daß seine Willens- und Thatkraft nicht in demselben Maße wie sein Denk- und Empfindungsvermögen ausgebildet ist. Aber indem wir diese Schwäche dem Helden zum Verhängnis werden sehen, steigt als notwendiger Gegensatz in unserer Phantasie das Bild einer thatkräftigen Natur auf, wie es auch Hamlet selbst in dem energischen Fortinbras sehnsüchtig bewundert. Das Ideal vom Menschen, welches dem Dichter bei der Gestaltung seines Schauspiels vorschwebte, ist nicht der Held selbst, vielmehr im Gegensatz zu dessen Einseitigkeit eine gleichmäßige Ausbildung der verschiedenen Kräfte des menschlichen Wesens. Das höchste Ideal der Generation des jungen Goethe, ihr Traum von der Totalität der Menschennatur war auch das Ideal des harmonischen Universalmenschen Shakespeare, und in keinem andern seiner Dramen hat es einen Ausdruck gefunden, der in gleich hohem Grade der Stimmung der deutschen Genieperiode entspräche, wie in der Hamlettragödie. So hat auch die beiden

*) Vgl. meine Anmerkungen.

Apostel des Sturm- und Drangideals vom Ganzen der Menschennatur, Hamann und Herder, kein Shakespearesches Drama in gleich hohem Grade wie Hamlet beschäftigt und begeistert.

An Shakespeares „Julius Cäsar" erinnern im „Götz" die Schlachtscenen, vor allem, bis in die Einzelheiten hinein, die Scene „Eine Höhe mit einem Wartthurme" (DjG. II S. 124—6). Ferner die Art, wie Götz in der Gerichtsscene vom Volke spricht (DjG. II S. 148). Eine rein äußerliche ist die Nachahmung im ersten dieser beiden Fälle, doch das Vorbild hat da wohl neben Shakespeare auch wieder Klopstocks „Hermannsschlacht" abgegeben, deren Bedeutung für die Entwicklung seiner Jugenddichtung und der gleichzeitigen deutschen Poesie Goethe selbst in „Dichtung und Wahrheit" hervorhebt*) und für die auch Herder im Ossianaufsatz Worte der Begeisterung fand. In ihr stellt sich der Verlauf der Schlacht in den Berichten von Männern dar, die ihr von einem Felsen aus zuschauen. Wie in „Götz" Selbiz verwundet aus dem Gefecht gebracht, unter einem Baum niedergelegt wird und dann ein Knecht auf diesen Baum klettert und dem erregt aufmerkenden Ritter die Wechselfälle des Kampfes schildert bis zur Flucht der Feinde, so wird bei Klopstock der alte Siegmar todwund aus dem Thal auf den Druidenfelsen getragen und weilt, am Altar gebettet, mit allen leidenschaftlichen Gedanken in der Schlacht, deren Gang bis zum völligen Siege der Deutschen die Druiden und Barden von der Spitze des Felsens her melden.

Ebenso war für das Scheiden Sickingens und der Adelheid wie Franzens und der Adelheid am Morgen nach glücklicher Liebesnacht (DjG. II S. 176—7. 184—5) Shakespeares „Romeo und Julia" nicht das einzige Vorbild. Ähnliche Situationen besingt das Volkslied, im besondern auch eines der Lieder, die Goethe aus Frankfurt an Herder sandte, „Vom braun Annel".

Wohl erinnert Götzens Tod an das Ende des Königs Johann bei Shakespeare, aber noch andere Eindrücke aus Lektüre und Leben wirkten mit zu seiner Gestaltung. Noch einmal sei

*) Vgl. D. u. W. III S. 84 und Weimarer G.-Ausg. I, 26 S. 374.

auf Luthers Empfindungen dem Tod gegenüber, wie sie in den Tischreden zum Ausdruck kommen, hingewiesen.*) Wie Götz, begrüßen im „Ugolino" die Verhungernden den nahenden Tod als Befreier aus ihrem qualvollen Gefängnis. Als eine Befreiung der Seele vom Körper feiert Sokrates das Sterben im Platonschen und im Mendelssohnschen „Phädon", die unsern Dichter in Straßburg nach dem Zeugnis der Ephemerides (S. 18, 30 bis 22, 15) lebhaft beschäftigten. In Betracht kommt endlich auch der Tod seines Großvaters Textor, der während der Straßburger Zeit erfolgte und dem Enkel als Erlösung eines Gefangenen aus seinem Kerker erschien (vgl. DjG. I S. 248).

Aus dem Vergnügen, das Goethe und seine Straßburger Genossen an Shakespeares „quibbles" fanden, erwuchs die Figur Liebetrauts, des Bamberger Hofnarren. Mit den Shakespeareschen Narren hat er die schlagfertige, spitzfindige, in Worten spielende Dialektik, hat er das ganze Wesen gemein: er ist klüger als seine Umgebung, in seiner Narrheit der einzige Kluge unter den Höflingen des Bischofs. Auch Narren solcher Art wurden typisch in der Sturm- und Drangpoesie, noch mehr aber in der so vielfach an jene anknüpfenden romantischen Dichtung. Ein Zeichen, daß auch sie und mit ihnen Liebetraut nicht einfach aus Shakespeares Dramen entnommen, sondern zugleich der Ausdruck einer für den ganzen Sturm und Drang und die Romantik charakteristischen Stimmung waren. Die Genies dieser Zeiten fühlten sich gänzlich verschieden von der Masse des Volkes, mit den neuen Wahrheiten, die sie verkündigten, den neuen Grundsätzen, die sie in Leben und Dichtung bethätigten, von der Mehrheit der Zeitgenossen nicht verstanden, sie fühlten sich eben selber — schon gelegentlich des „Hamlet" wurde darauf hingedeutet — als Narren angesehen. Im besondern über Goethe ist ein dahin lautendes Urteil bereits angeführt worden (S. 182). Wir dürfen hier auch einmal wieder auf Wieland zurückblicken. Dieser sagt von seinem Diogenes, der in den früher erwähnten „Dialogen" manche Sturm- und Drangtendenzen ausspricht, er

*) Vgl. S. 298.

sei gleich Sokrates und Rousseau wegen der Abweichung von der üblichen Denk- und Lebensweise für die Mehrzahl der Zeitgenossen ein „närrischer Sonderling" gewesen, müsse aber gerade deshalb von einer kleinen Minderzahl für um so weiser erachtet werden.

Außer dem Narren Liebetraut enthält das Schauspiel Komisches noch in der Episode von Götzens Sohn Karl und in mancher Derbheit der Vorstellungs- und Ausdrucksweise. Im deutschen Kunstdrama war solche derbe Komik, zumal seit Gottscheds Theaterreform verpönt, sie erschien dem Geschmack, wie er sich unter dem Einfluß des französischen Klassizismus ausgebildet hatte, als eine Versündigung an der Würde des ernsten Schauspiels. Wenn Goethe und in noch höherem Grade seine Nachfolger im Sturm und Drang und in der Romantik diese Sünde begingen, so gab ihnen allerdings vornehmlich Shakespeares Beispiel dazu den Mut. Zugleich aber lag darin eine Anknüpfung an das deutsche Volksschauspiel, in welchem die Mischung von Komik und Ernst sich immer erhalten hatte. Schon Wieland bemerkte in diesem Punkte wie in anderen die Verwandtschaft der volkstümlichen Haupt- und Staatsaktionen, wie sie die deutschen Wandertruppen aufführten, mit Shakespeares Dramen und besprach sie in seinem Roman „Agathon" (XII, 1), den Goethe in Leipzig las. Durch den Harlekin besonders war das derbe Komische im deutschen Volksschauspiel vertreten. Ihn ließ die Neuberin, erfüllt von Gottschedscher Verachtung des Volksschauspiels, auf der Bühne feierlich in die Acht erklären. Lessing, der in seinem Streben nach einer nationalen Dramatik auf das deutsche Volksschauspiel zurückgriff, es veredeln wollte, protestierte gegen jene Ächtung im siebzehnten Litteraturbrief (1759) und im achtzehnten Stück der Hamburgischen Dramaturgie (1767). Die Stürmer und Dränger schlossen sich ihm an; bei ihrer Begeisterung für alles Volkstümliche mußten sie sich auch gegen die Verachtung des deutschen Volksschauspiels und damit gegen die Verbannung der derben Komik aus dem Theater auflehnen. So verteidigte Hamann das Burleske auf der Bühne als die „unentbehrliche Kehrseite des Wunderbaren". So trat Herder für den alten deutschen Hanswurst und überhaupt für das derbe Komische ein in einem handschriftlich erhal-

tenen dramaturgischen Fragment,*) in welchem er die deutschen Schauspieldichter vor der Nachahmung der Franzosen warnte und zur Ausbildung einer nationalen Dramatik unter Hinweis auf den Geschmack des Volkes aufforderte. In dem entarteten deutschen Volksschauspiel doch Kraft und Nationalgenie erkennend, wollte er keinen Bruch mit der heimischen Tradition, wie ihn Gottsched vollzogen hatte, sondern gleich Lessing Pflege und Veredlung der vorhandenen Keime einer nationalen Dramatik. Herder und Lessing beriefen sich für ihre Ansichten auf Justus Mösers „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen" (1761). Auch Möser konnte seiner ganzen Geistesrichtung nach in die hochmütige Mißachtung des deutschen Volksschauspiels nicht einstimmen. Aus der genannten Schrift lassen sich zugleich noch andere Gründe herauslesen, die neben der Vorliebe für das Volkstümliche die Stürmer und Dränger und auch den Verfasser des „Götz" bei der dramatischen Gestaltung des derben Komischen und der Einfügung derb komischer Effekte in ihre ernsten Dramen leiteten. Gründe, die auch zum Teil in der erwähnten Stelle des Wielandschen „Agathon" geltend gemacht werden und im ausgesprochenen Anschluß an diese wieder von Lessing im achtundsechzigsten bis siebzigsten Stück der Hamburgischen Dramaturgie, wo er, bei der Besprechung des spanischen Theaters auf den Hanswurst zurückkommend, über die „gotische" Verbindung von Tragik und Komik handelt.

Seine beliebte „Mannigfaltigkeit der Natur" führt Möser ins Feld, um die Berechtigung des Possenhaften auf der kunstmäßigen Bühne zu erweisen. Ebenso mannigfaltig wie die Natur dürfe das Theater sein, es dürfe die verschiedenen Arten des Komischen, wie sie in jener erscheinen, vorführen und auch, wie es jene thue, das Komische unter das Heroische und Tragische mischen. Dieselbe Anschauung liegt zu Grunde, wenn Wieland die Tragikomik der Shakespeareschen Dramen und der Haupt- und Staatsaktionen daraus erklärt, daß sie „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens" sein wollten. Lessing, der sich diese Erklärung aneignete, leitete daraus wie Möser

*) Aus dem Jahr 1766, gedruckt in Herders W. II S. 207 ff.

das Recht des Dramatikers ab, in demselben Stück Komisches und Tragisches zu verbinden, nur machte er die idealistische Einschränkung, daß das Komische und das Tragische immer mit Notwendigkeit auseinander entspringen müßten, daß sie nicht so gesetzlos miteinander wechseln dürften wie im wirklichen Leben. Denn der unendlichen Mannigfaltigkeit des Menschenlebens, wie sie die Natur biete, seien in der Kunst mit Rücksicht auf die Eigentümlichkeit und Fähigkeit des endlichen Menschengeistes gewisse Schranken zu setzen. Die Mannigfaltigkeit der Natur und des Menschenlebens aber, sahen wir, war auch für den jungen Goethe früh der Gegenstand aufmerksamer Beobachtung in bewußtem Hinblick auf spätere dichterische Gestaltung. Ein Bild vom Ganzen der Natur und des Lebens zu geben, war das Ideal der Sturm- und Drangpoesie. In diesem Ganzen ein wichtiger Bestandteil ist eben das Komische, es tritt im wirklichen Leben unmittelbar neben das Erhabene und Tragische als naturnotwendige Kehrseite, und so darf es auch in der Kunst nicht fehlen, wo sie ein Abbild der Wirklichkeit sein will.

Einen zweiten Hauptgesichtspunkt, von dem aus Möser das derbe Komische verteidigt, gewinnt er aus der Untersuchung des Zwecks der dramatischen Kunst. Nicht um sich zu belehren und zu bessern, meint er, gingen die meisten Leute ins Theater, sondern um sich zu ergötzen, den Druck des Alltagslebens abzuschütteln, den ermüdeten Geist anzuregen und zu weiterer Erfüllung der Berufspflichten zu stärken. Und deshalb wären sie oft froh, wenn „das lange Gerippe des Trauerspiels" durch den Harlekin von der Bühne vertrieben würde. Wir hören in solchen Bemerkungen die Stimme der Empörung gegen den Grundsatz der alten Poetik, daß die Dichtkunst vor allem belehren und sittlich bessern müsse, und gegen die moralisierende Poesie, die solchem Grundsatz entsprang. Im Sturm und Drang ward diese Empörung ein Feldgeschrei der genialen Jugend und ward auf dramatischem Gebiet im besondern, wie sie es schon bei Möser und in Lessings Hamburgischer Dramaturgie war, zur Auflehnung gegen die steife Würde, den pedantischen Ernst, die langweilige Einförmigkeit des Trauerspiels im französischen Geschmack. Willkommener, als diese, als die kalte „Anständigkeit", ist auch Lessing

die „unsinnigste Abwechselung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß". Die tragische Dichtung zu erfrischen und zu beleben und damit für die Aufgabe, die sie im menschlichen Leben zu erfüllen habe, tauglicher zu machen — auch dafür schien den Kraftgenies, wie ihren eben genannten Vorläufern, die Einfügung komischer Elemente ein wirksames Mittel.

So führt auch die Komik, wie sie im „Götz" allerdings nur sparsam, nur etwa in den Grenzen, die Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie zog, unter die Tragik gemischt ist, nicht auf Shakespeares Vorbild allein zurück. Auch hier wirkten verschiedene Tendenzen der Sturm- und Drangstimmung auf den einen Punkt zusammen.

Nicht anders ist es mit den Kinderscenen, die in der Poesie des Sturmes und Dranges und dann wieder in der Romantik typisch wurden, im Goetheschen Schauspiel vertreten durch die Episode von Götzens Knaben. Auch sie haben nicht nur bei Shakespeare, z. B. in „Macbeth", dem „Wintermärchen", den „Lustigen Weibern" Vorbilder, sondern auch in der deutschen Litteratur: in Klopstocks „Messias", in Lessings „Miß Sara Sampson", in Gerstenbergs „Ugolino". Lessing hatte schon 1754 in seiner „Theatralischen Bibliothek" die Dramatiker auf die Wirkung hingewiesen, welche Kinder auf der Bühne hervorzubringen vermöchten. Das häufigere Auftreten solcher in unserer Poesie erklärt sich wieder aus der ganzen Stimmung der Zeit. Die Rousseausche Begeisterung für unverfälschte Natur, die elegische Sehnsucht in den Naturzustand zurück findet ihren Ausdruck in häufigen Wünschen der Dichter, wieder Kinder sein zu dürfen, und in liebevoller Darstellung des natürlichen Lebens und Wesens der Kinder. Gleichzeitig bethätigte sich das rege Interesse für sie in den Reformen, die man in der Erziehung der Kinder anstrebte, Reformen, die ebenfalls unter Rousseaus Einfluß und in Beziehung zum Naturkultus der Zeit standen und die auch in den „Götz" mit der Rolle des kleinen Karl hereinklingen.*)

Charakteristisch ist es, daß Herder gerade im Ossianaufsatz zweimal die Seele des Kindes als sein „großes treffliches Ideal" feiert und sie als solches dem Wesen des Naturvolkes an die

*) Vgl. S. 332.

Seite stellt. Die Kindheit des einzelnen Menschen und die Kindheit der Völker — beide zogen die Rousseauschwärmer aus den gleichen Gründen in gleich hohem Grade an. Neben den kleinen Karl treten im „Götz" die Zigeuner als Erzeugnis der Begeisterung, die im Sturm und Drang für die wilden Völker herrschte.*) Sie haben zugleich ein litterarisches Vorbild in den Hexen des „Macbeth", deren mystisches Zauberwesen bei ihnen wiederkehrt. Überhaupt mußten die Prophezeiungen, Träume und Vorbedeutungen andrer Art, die Shakespeare vielfach so wirksam verwendet, mußte dessen Geister- und Gespensterwelt für den jungen Goethe wie für alle Stürmer und Dränger einen hohen poetischen Reiz haben. Die Worte, die Hamlets Stimmung nach der Unterredung mit dem Geist seines Vaters ausdrücken: „Es giebt Sachen im Himmel und auf Erden, wovon sich unsre Philosophie nichts träumen läßt", waren den jungen Genies in ihrem Kampfe gegen den Rationalismus und die Schulweisheit aus der Seele gesprochen. Leicht wurde Goethe durch Shakespearesche Vorbilder bestimmt, Götz und Weislingen ahnungsvolle Träume zu leihen, Weislingens Pferd scheuen zu lassen, als er, zum Bamberger Schloßhof einreitend, in die Bahn des Verräters lenkt, den Tod der Adelheid durch die Erscheinung von Franzens Geist vorzubereiten.**) Übrigens waren Träume, Prophezeiungen, Geistererscheinungen auch wieder in den deutschen Haupt- und Staatsaktionen beliebte Mittel, die Zuschauer in Spannung und Aufregung zu versetzen.***)

Wenn in der Zigeunerscene und bei Adelheids Ermordung schaurige Ereignisse des Menschenlebens, große Verbrechen einen stimmungsvollen Hintergrund in gleichzeitigem Aufruhr der Naturmächte erhalten, so ruft das ähnliche Scenen aus „Julius Cäsar", „König Lear", „Macbeth" ins Gedächtnis. Aber auch um den Hungerturm im „Ugolino" heult der Sturm. Ferner hat Shakespeare diese Parallelisierung des Menschenlebens und des Naturlebens mit dem Volksliede gemein.†) Und daß die Nach-

*) Vgl. S. 306—7.
**) Vgl. S. 319.
***) Vgl. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, Halle 1889 S. 15. 22 u. ö.
†) Vgl. S. 223.

ahmung bei Goethe keine bloß äußerliche war, ergiebt sich aus dem, was früher über sein eignes Verhältnis zur Natur, über sein allmähliches Einswerden mit ihr, über die mystische Empfindung eines Zusammenhanges zwischen seinem und ihrem Leben gesagt wurde.

Shakespeares Einfluß auf den Stil des „Götz" ist im einzelnen schwer festzustellen. Kraft bis zur Derbheit, Lebendigkeit, Sinnlichkeit, Anschaulichkeit, Reichtum an Bildern, Volkstümlichkeit — diese Hauptzüge der Goetheschen Sturm- und Drangsprache zu der Ausbildung zu bringen, wie sie der „Götz" zeigt, dazu hat die Lektüre Shakespeares ohne Zweifel beigetragen. Aber wie weit diese Einwirkung reicht, wie weit die erwähnten Stileigentümlichkeiten nur der Ausdruck von Goethes eigner Empfindungsweise und wie weit sie durch andre früher angeführte litterarische Vorbilder beeinflußt sind — darüber ist eine sichere Entscheidung nicht möglich.*) Man kann wohl einzelne Wendungen mit ähnlichen bei Shakespeare zusammenstellen und man kann im allgemeinen einen Einfluß Shakespeares in den Wortspielen, den Hyperbeln, der dramatischen Energie des Dialogs, der häufigen Personifizierung abstrakter wie konkreter Begriffe und in der Kraft und breiten Ausführung der Bilder behaupten.**) Man kann auch die Übertreibung, der Goethe in der Ausdrucksweise, zumal der bildlichen, mitunter verfällt, mit Shakespeares Einwirkung in Zusammenhang bringen. Aber nie darf man dabei die Möglichkeit auch anderer Einflüsse außer acht lassen und vor allem nie die Selbstthätigkeit und originelle Schöpferkraft des Dichters unterschätzen. Specifisch Shakespearesch scheinen mir solche Verbindungen des eigentlichen und des bildlichen Ausdrucks wie „der knurrische Hofhund Gewissen", „die alte Frau Menschenliebe", „der ruhige Wandrer Schlaf" (DjG. II S. 85. 103. 193). Echt Shakespearesch klingt es z. B. auch, wenn Sickingen die Ohnmacht, die Franz infolge der Angst um Adelheid befällt, so erklärt: „Der Schmerz war mit seiner Seele so vereinigt, daß plötzliche Freude, die ihn vertreiben wollte, den Geist zugleich mit ausjagte." (DjG. II S. 162.)

*) Vgl. S. 209—11.

**) Vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 283 ff.

Und nun endlich Shakespeares Einfluß auf die Idee und die Komposition des „Götz".

Die Idee des Ganzen, der Kampf um die persönliche Freiheit, der tragische Konflikt zwischen dieser und der Allgemeinheit, geschichtlich betrachtet: zwischen Mittelalter und Neuzeit — diese Idee ist früher aus der Stimmung der jungen Dichtergeneration und im besondern aus Goethes eigner Straßburger Stimmung hergeleitet worden. Daß sie zugleich seiner Ansicht von Shakespeares Dramen entsprach, beweist der Satz der Shakespearerede: „Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punckt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigenthümliche unsres Ichs, die prätendirte Freyheit unsres Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt." Für die Wertschätzung der Persönlichkeit, für den Trieb, die Persönlichkeit, die Individualität im Leben, gegen das Leben zu behaupten, fand Goethe gleich seinen Sturm- und Dranggenossen in Shakespeares Dramen den poetischen, den vollendet tragischen Ausdruck.

Es wurde nun früher behauptet, daß auch die dichterische Gestaltung, die das Problem im „Götz" erfuhr, die höchste, reinste Art der tragischen Stimmung hervorrufe. Aber es wurde auch schon angedeutet, daß dies nur für die Lektüre des Dramas gelte, nicht in gleichem Maße für die Aufführung, nur für das Dichtwerk überhaupt, nicht für das Theaterstück. Man darf den Begriff Tragisch nicht auf das Drama beschränken. Auch der Roman, auch das lyrische Gedicht und auch noch andere Dichtarten können tragisch wirken; so wirkt Goethes „Werther", so das „Heidenröslein". Überall beruht die tragische Wirkung nicht allein auf dem Stoffe, vielmehr zugleich auf der Art seiner Gestaltung, auf der inneren und äußeren Form des Kunstwerkes. Wenn in einem solchen die Gesetze der Dichtgattung, der es angehört, nicht beobachtet sind, die Gesetze, soweit sie allgemeingültig oder wenigstens für die Zeit, in die das Werk fällt, unumstößlich sind, dann ist seine Wirkung überhaupt keine reine und damit ist es auch im besondern die tragische nicht. Vor allem im Schauspiel kann — ich spreche jetzt immer von der Aufführung — die reine tragische Stimmung nicht aufkommen, wenn die für unser

Bühnendrama geltenden Gesetze verletzt sind und infolge dessen dem Zuschauer die Befriedigung fehlt, die ein gesetzmäßiges Kunstwerk hervorruft. Kurz, kein Stück kann von der Bühne herab echt tragisch wirken, das nicht echt dramatisch wirkt.

Zu einem vollendeten Bühnendrama fehlt aber im „Götz" die Einheit, die für ein solches verlangt wird. Nicht die künstlerische Einheit überhaupt. Die ist für mich vorhanden. Ich kann nicht die Ansicht anderer Kritiker teilen, daß das Drama in zwei Handlungen auseinanderfalle, von denen sich die eine um Götz, die andere um Adelheid bewege. Die beiden Handlungen sind doch aufs engste verbunden, bedingen sich wechselseitig. Freilich geht die Handlung, deren Mittelpunkt Adelheid bildet, gegen das Ende etwas sehr in die Breite und nimmt Elemente in sich auf, die zur Entwicklung des Ganzen nicht unbedingt nötig sind. Dennoch bleibt dabei die Einheit des „Götz", wenn man ihn als Dichtung überhaupt nimmt, bestehen. Sie floß aus der Stimmung, in welcher der Dichter seine Menschen und Begebenheiten darstellte. Diese Stimmung blieb vom Anfang bis zum Ende dieselbe, es waltete im Dichter eine solche „innige, einige, eigne" Empfindung, wie sie in dem Aufsatz von deutscher Baukunst und in dem Drama selbst für das künstlerische Schaffen verlangt wird*), und sie gab dem „Götz" die Einheit, die Herder bei Shakespeare bewunderte, rühmend, daß „eine einzelne Hauptempfindung jedes Stück beherrsche und wie eine Weltseele durchströme".**) So kam ein im Kolorit einheitliches und in sich abgeschlossenes Gemälde aus einer der wichtigsten Epochen der deutschen Vergangenheit zustande.

Aber ein Gemälde oder vielmehr eine Folge von Bildern, wie der „Götz" sie darstellt, ist, wenn auch einheitliche Stimmung die Bilder zu einem großen Ganzen zusammenhält, noch kein Drama. So wie das Drama sich bisher ausgebildet hat und wie es im wesentlichen wohl immer bestehen wird, fordert es noch eine andere Einheit. Auf dem Gegensatze beruht sein Wesen. Der Zuschauer im Theater will und soll in einem ernsten

*) Vgl. S. 236—7 und S. 318.

**) Vgl. Herders Werke V S. 224.

Drama einen Kampf feindlicher Mächte sehen. Wenn diese Mächte nun, wie es in der Regel der Fall ist, sich im Helden des Stückes und in seinem Gegenspieler verkörpern, so müssen diese beiden unmittelbar gegeneinander wirken, bis sie sich versöhnen oder der eine dem andern erliegt. Das ist Einheit der dramatischen Handlung, sie ist notwendig, damit der Zuschauer, wie er es verlangt, einen einheitlichen Eindruck vom Ganzen empfange. Diese Einheit, die man vielleicht besser die Einheit des Interesses nennen würde, schließt nicht mehrere Handlungen aus. Eine und noch mehr Nebenhandlungen können der Haupthandlung so verbunden sein, daß das Interesse an dieser nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern sogar noch verstärkt wird. Aber auch zwei oder mehrere Haupthandlungen sind ohne Aufhebung der Einheit des Interesses möglich, wenn sie nur demselben Zweck, der Darstellung des Kampfes derselben Mächte dienen. Nun sind es im „Götz" allerdings nach dem früher Gesagten dieselben Mächte, die vom Anfang bis zum Schluß gegeneinander wirken. Aber die Personen, in denen sie sich verkörpern, bleiben nicht dieselben, und die Gegensätze stoßen gegen das Ende nicht mehr, wie zuerst, unmittelbar aufeinander. Zwischen Götz und Weislingen findet der Kampf im Anfang des Dramas statt, beide treten einander unmittelbar gegenüber und die Gestalt des Götz ist bis in den vierten Aufzug die weit überragende. In der zweiten Hälfte des Dramas sind die Hauptgegensätze Götz und Adelheid, sie wirken nicht unmittelbar gegeneinander und die Figur der Adelheid nimmt zuletzt das Hauptinteresse in Anspruch.

Darin liegt ein unleugbarer Kompositionsfehler für ein Theaterstück. Der Zuschauer empfindet bei der Aufführung ein Nachlassen der dramatischen Kraft in der zweiten Hälfte des Schauspiels, und der Wechsel der Gegenspieler des Götz sowie des letzteren Zurücktreten hinter Adelheid lassen sein Interesse nicht ein so einheitliches sein, daß er aus dem Theater einen reinen, befriedigenden Eindruck mit nach Hause nähme. Anders der Leser. Beim Lesen des Schauspiels empfinden wir mehr das allgemeine Poetische, weniger das specifisch Dramatische, und deshalb kann auch das Nachlassen der dramatischen Kraft den Gesamteindruck nicht beeinträchtigen. Und beim Lesen bleibt uns Götz immer

die Hauptperson, weil das Interesse für ihn als solche einmal erregt ist und in uns fortwirkt auch durch die Scenen, in denen er nicht auftritt. Die Aufführung aber wirkt viel mehr unmittelbar auf die Sinne; mit aller Gewalt drängt sich vermöge seiner sinnlichen Vergegenwärtigung immer das auf, was sich gerade vor uns abspielt, als Hauptperson erscheint deshalb die, welche sich am häufigsten vor unsern Augen auf der Bühne bewegt. So genügt es nicht, daß das Interesse für Götz als Hauptperson einmal geweckt ist, es mußte auch durch immer neue sinnliche Eindrücke wachgehalten werden. Dadurch, daß Adelheid sich im letzten Akte des Dramas viel mehr als Götz auf der Bühne befindet, wird sie in der That für das Interesse des Zuschauers die Hauptperson.

Nach allem hängt der eben erörterte Kompositionsfehler mit der früher besprochenen Thatsache zusammen, daß dem Dichter selbst Adelheid schließlich zur Hauptperson wurde, weil sie in ihrer dämonischen Kraftgenialität seinem eignen Wesen näher verwandt war als der biedere Raubritter. Daß er aber die Verletzung der Gesetze des Bühnendramas, die sich daraus ergab, zuerst nicht empfand, erklärt sich aus seiner Auffassung der Shakespeareschen Stücke. Einen „schönen Raritäten Kasten" hörten wir ihn Shakespeares Theater nennen, und er fügte hinzu: „Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane." Er erkannte nicht die kunstvolle Komposition in Shakespeares Stücken, nicht die trotz alles Wechsels der Örter und Zeiten festgefügte Einheit der Handlung. Dieselbe Erkenntnis fehlte in Gerstenbergs Aufsatz über Shakespeare, fehlte allen übrigen Dramatikern des Sturmes und Dranges außer Schiller. Herder empfand allerdings die Einheit der dramatischen Handlung bei Shakespeare; er bewundert ihn, daß er sie trotz ganz anderer Verhältnisse und Stoffe doch ebenso erreichte wie die griechischen Tragiker, und wie es Aristoteles verlangte. Er teilte in der Forderung der Einheit der Handlung durchaus Lessings Standpunkt. Aber eine rechte Einsicht in ihr Wesen hatte auch er nicht. Ein „Wunderganzes" erscheint ihm ein Shakespearesches Stück, das nicht nur eine Handlung darstelle, sondern eine ganze „Begebenheit". Als er im Shakespeareaufsatz speciell auf das historische

Drama zu sprechen kommt, eifert er zwar mit Lessing gegen „bloß dialogierte Geschichte" und rühmt Shakespeare, daß er die geschichtlichen Stoffe erst in wahrhaft dramatische umgestaltet habe, aber worin dieser Umwandlungsprozeß bestehe, führt er nicht aus, Gesetze für die Dramatisierung eines geschichtlichen Stoffes, in der er die notwendige Einheit gewinne, giebt er nicht.*) So war auch Herder nicht im stande, Goethe vor dem Kompositionsfehler im „Götz" zu bewahren. Wie er es von Shakespeare voraussetzte, schrieb der Dichter, „ohne einen Entwurf oder Plan vorher aufzusetzen", darauf los**), und das Erzeugnis dieser Art des Arbeitens war kein geschichtliches Drama, sondern dramatisierte Geschichte.

Neben dem psychologischen Grund hat sich so für den Kompositionsfehler im „Götz" ein theoretischer ergeben, der, aus Mißverständnis der Shakespeareschen Dramatik entsprungen, auch seinen theoretischen Ausdruck gefunden hat an der Stelle der Shakesperede, wo der junge Stürmer die Einheit der Handlung unter die „lästigen Fesseln der Einbildungskraft" rechnet.***) Der tiefste Grund des Fehlers aber liegt in der Eigenart des Goetheschen Dichtergenies. Schiller, der geborene Dramatiker, gab selbst in der Zeit seines stürmischsten Schaffens den „Räubern" die Einheit der Handlung, die ein Theaterstück verlangt. Aber Goethe war kein Dramatiker oder vielmehr kein Schriftsteller für die Bühne, war es ebensowenig wie Gerstenberg, und wie Herder Dramaturg.†) Deshalb drang Herder, so feinsinnig er das allgemeine Poetische in Shakespeare würdigte und zergliederte, in das specifisch Dramatische und Theatralische seiner Werke nicht tief ein. Und deshalb lieferte sein junger Schüler in der Nachahmung Shakespeares kein vollendetes Theaterstück. Die Auffassung des gefeierten Vorbildes, nach welcher die Einheit der Handlung für ein Drama entbehrlich ist, kam der Eigenart seines Genies entgegen. Auf Epos und Lyrik wies diese ihn, und epischen Charakter im breiten Auseinanderfließen der Handlung,

*) Vgl. Haym, Herder I S. 437—40.
**) Vgl. D. u. W. III S. 116.
***) Vgl. S. 193.
†) Vgl. S. 190.

lyrischen in der Fülle skizzenhafter Stimmungsbilder nimmt der „Götz" gegen das Ende mehr und mehr an.

Unter die „lästigen Fesseln der Einbildungskraft" rechnete Goethe in noch höherem Grade, als die Einheit der Handlung, die Einheiten der Zeit und des Ortes, wie sie in dem klassischen Drama der Franzosen zum Schaden des poetischen Gehaltes ausgebildet waren. Und darin stimmte er nicht nur mit Gerstenberg überein, sondern auch völlig mit Herder, der in seinem Aufsatz schreibt: „Shakespeare konnte der Natur allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Orter und Zeiten wälzte, wo sie — nun wo sie geschehen." Aber auch hier überbot Goethe sein englisches Vorbild und übersah außerdem den Unterschied zwischen der Shakespeareschen und der modernen deutschen Bühne. Die Einheit der Zeit freilich ist ein Gesetz, das meines Erachtens auch für unsere Bühne keine Gültigkeit hat. Anders steht es mit der Einheit des Ortes; sie kann nicht ohne Schädigung des Gesamteindruckes ganz und gar vernachlässigt werden, ja sie hat für unsere Bühne eine größere Bedeutung als für die Shakespeares. Bei der einfachen Einrichtung der letzteren konnte der häufige Wechsel des Ortes den Zuschauer nicht stören, nicht aus der Illusion reißen, und dennoch wagt Shakespeare nicht eine solche Aneinanderreihung kürzester Scenen unter beständiger Veränderung des Ortes, wie Goethe in seinem Drama; nicht weniger als einundzwanzigmal wechselt der Schauplatz im dritten, fünfzehnmal im letzten Aufzug. Da kann bei der Einrichtung unsrer Bühne von einem reinen Eindruck der dargestellten Begebenheiten auf den Zuschauer nicht die Rede sein. Nur dann ist ein solcher vorhanden, wenn der Zuschauer ganz in der Welt und mit den Personen des Schauspiels lebt, und wie kann die geistige Sammlung, die dazu erfordert wird, bestehen, wenn der Dekorationswechsel fortwährend das Interesse auf Äußerlichkeiten ablenkt.

Der Mangel an der Einheit also, wie sie für ein Theaterstück unerläßlich scheint, die fehlende Einheit der dramatischen Handlung und der allzu häufige Wechsel des Ortes sind die Ursachen, daß die Wirkung des „Götz" auf den Zuschauer bei der Aufführung keine reine ist. Und, wie gesagt, wegen dieser theatra-

lischen Unvollkommenheit, weil, wie Goethe selbst einsah, die dramatische Form hier „alle Theatergrenzen überschritt"*), empfindet der Zuschauer auch die tragische Stimmung nicht rein, die dem Werk an sich im höchsten Maße eigen ist und darum im Leser hervorgerufen wird. So ist die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" eine vollendet tragische Dichtung, aber nicht ein vollendet tragisches Bühnendrama. —

Nicht als durchaus günstig hat sich nach allem der Einfluß Shakespeares auf die Gestaltung des „Götz" erwiesen. Aber die Mängel in der Komposition des Ganzen, die auf ihn zurückführten, sind, historisch betrachtet, doch auch wieder Vorzüge der Goetheschen Dichtung. Sie waren eine, allerdings revolutionär gewaltsame Vernachlässigung von Regeln, die der deutschen Dramatik verhängnisvoll werden wollten, das wahre Leben in ihr zu ertöten drohten und ihr einen fremden, den romanischen Geist aufprägten. Nirgends deutlicher als an diesem Punkte zeigt sich der enge Zusammenhang zwischen dem Shakespearekultus und dem franzosenfeindlichen Deutschtum des Sturmes und Dranges.**) Shakespeares Kompositionsweise, die Goethe im „Götz" übertreibend nachahmte, war auch die der volkstümlichen deutschen Dramatik. Überhaupt war — schon Lessings siebzehnter Litteraturbrief wies darauf hin — der Anschluß an Shakespeare zugleich eine Anknüpfung an das deutsche Volksschauspiel.

Die deutschen Wandertruppen, die dieses pflegten, waren aus den Gesellschaften der englischen Komödianten hervorgegangen, welche seit dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts Stücke von Shakespeares Vorgängern, diesem selbst und seinen Nachfolgern nach Deutschland herübergebracht hatten. So hatte sich die englische, im besondern die Shakespearesche Manier auf der deutschen Bühne eingebürgert und war, als an die Stelle der englischen allmählich deutsche Wandertruppen traten, mit deutsch-volkstümlichen Elementen verschmolzen. Eine Mischung, die sich auch erhielt in den Haupt- und Staatsaktionen, das heißt ernsten weltlichen Dramen mit komischen Zwischenspielen, welche in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts

*) Vgl. D. u. W. III S. 116.

**) Vgl. S. 230—1.

den wichtigsten Bestandteil im Repertoire der Wanderbühnen bildeten.*) Auf sie führte uns beim „Götz von Berlichingen" schon der historische Stoff, die Verbindung von Tragik und Komik, die übersinnliche Welt der Geistererscheinungen, Prophezeiungen, Träume; Shakespeare, sahen wir, war darin nicht der einzige Vorgänger Goethes. Auch die Fülle von Handlung, überhaupt das bewegte, zuweilen stürmische Leben auf der Bühne, die vielen Effekte für das Auge, wodurch das Goethesche Schauspiel sich vor dem klassischen Drama der Franzosen und seinen deutschen Nachbildungen auszeichnet — auch diese Eigentümlichkeiten teilten die Haupt- und Staatsaktionen mit Shakespeares Stücken. Ebenso nun, wie gesagt, die Kompositionsweise: auch in jenen wechselt der Ort häufig innerhalb des Aktes und die Handlung dehnt sich durch Jahre. Ja die Handlung ist zuweilen gar keine einzelne Begebenheit, sondern ein ganzes Leben berühmter Persönlichkeiten. Diese biographische Gattung der Haupt- und Staatsaktionen**) gleicht also im Stoff und in der Art seiner äußerlichen Gestaltung den Königsdramen Shakespeares. Ihr im besondern ist auch die „dramatisierte Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" verwandt. Lessing nannte sie „einen Lebenslauf in Dialoge gebracht", Chr. Fel. Weiße sprach von „Goethes und Kompagnie Haupt- und Staatsaktionen".

Auch den geschilderten Zusammenhang zwischen den Haupt- und Staatsaktionen und den englischen, den Shakespeareschen Dramen empfand man. So schon Wieland, wie wir hörten,***) und nicht minder die Stürmer und Dränger. Gerstenberg redet in seinen Shakespearebriefen von „jenen Haupt- und Staatsaktionen, die unsere Großväter den ältesten Briten abgeborgt haben". „Helden- und Staatsaktion" findet Herder in seinem Aufsatz als treffenden Namen für Shakespeares Tragödien. Und Goethe selbst zweifelt in seiner Rede, ob Shakespeare die Haupt- und Staatsaktionen erfunden habe, jedenfalls aber habe er „diese

*) Vgl. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889.

**) Vgl. Heine, Der unglückselige Todesfall Caroli XII., Halle 1888 S. IX ff.

***) Vgl. S. 356.

Art auf den Grad gebracht, der noch immer der höchste geschienen hat" (DjG. II S. 41).

Ob Goethe in Frankfurt noch Haupt- und Staatsaktionen gesehen hat, wissen wir nicht. Ohne Zweifel aber war ihm ihr Wesen bekannt.*) Frankfurt wurde sehr gern und häufig von den Wandertruppen besucht, und bis ans Ende der sechziger Jahre ist die Aufführung von Haupt- und Staatsaktionen sicher bezeugt.**) Als eine volkstümliche Gattung mußten diese, wie schon früher bemerkt, den jungen Goethe und die übrigen Stürmer und Dränger anziehen, und die Ähnlichkeit mit Shakespeare erhöhte noch ihren Reiz für die Kraftgenies.

Viel von dem also, was im „Götz von Berlichingen" Shakespearesch ist, erscheint zugleich als ein Versuch, die Keime einer nationalen Dramatik, die im deutschen Volksschauspiel lagen, zu entwickeln, wie es Lessing und Herder forderten und Lessing mit seinem „Faust" selber leisten wollte. In dieser Hinsicht tritt Goethes Drama neben seine gleichzeitige Lyrik als eine echt sturm- und drangmäßige Wiederbelebung der deutschen Volkspoesie. Als eine Veredlung dieser. Denn roh war die Kunst der Haupt- und Staatsaktionen: fast immer nur äußerlich reihten sich die Thatsachen aneinander, der Zufall hatte weiten Spielraum, nur schwache Anläufe zu seelischer Motivierung der Vorgänge, zu individualisierender Sprache, zu anschaulicher Schilderung wurden genommen; einförmig und nur ganz selten lebenswirklich war die Charakteristik, dieselben Typen kehrten immer wieder, in ihnen immer dieselbe Übertreibung nach der Seite der Bosheit oder der Güte, auch in den Motiven fehlte die Abwechselung: zu freier Erfindung reichte die Phantasiekraft der Dramatiker der Wanderbühnen nicht. Wie der Verfasser des „Götz" diese Mängel durch die entsprechenden glänzenden Vorzüge ersetzte, haben wir gesehen. Schöpferisch thätig zeigte sich darin der Sturm- und Dranggeist, machtvoll wirksam der ihm verwandte Shakespearesche Geist, und Einzelheiten lenkten

*) Vgl. S. 31—2.

**) Vgl. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Neue Folge Bd. IX 1882) S. 292—4.

unseren Blick noch auf andere frühere Litteratur, auch auf die vorausliegende deutsche Dramatik. An das bürgerliche deutsche Schauspiel vor allem, wie es die bürgerfreundliche Aufklärung gebracht hatte, klingt vieles im „Götz" an. Echt deutsch-bürgerlich ist das Leben in Jaxthausen, ist das Verhältnis und der Ton zwischen dem Helden und seinen Freunden, seinen Untergebenen. Das ist ein Element, das den Haupt- und Staatsaktionen völlig fehlte, für die Art, wie es gestaltet ist, konnte Goethe auch von Shakespeare wenig lernen und viel doch auch nicht von seinen deutschen Vorgängern in der dramatischen Behandlung der bürgerlichen Gesellschaft. Denn so gesund und so kräftig, so frei von Philistrosität und rührsamer Überspannung war deutsches Bürgertum seit der Reformationszeit nicht in unsrer Poesie aufgetreten, und ganz neu in unsrer Dramatik war die Einfügung solches echt deutschen Bürgertums und Bürgertones in einen historischen Stoff. Auch hier also neben der Anlehnung an Vorhandenes hervorstechende Originalität.

Immer deutlicher ist es, je tiefer wir in die Werkstatt unseres Dramatikers blickten, geworden, daß darin die verschiedensten Kräfte miteinander arbeiteten, daß sich in dem Erzeugnis dieser Arbeit nicht rein scheiden läßt, was originell ist, was auf fremdem Einfluß beruht. Jedenfalls war „Götz von Berlichingen" als Ganzes etwas völlig Neues nicht nur in der deutschen, sondern überhaupt in der dramatischen Litteratur, neu in der Stimmung, im Ton, eine neue Gattung: eine Verschmelzung der volkstümlichen und Shakespeareschen Haupt- und Staatsaktion und des kunstmäßigen bürgerlichen Familienstückes. —

Eine kaum übersehbare Mannigfaltigkeit von zusammenschießenden Elementen und doch, wenn man das Drama nur als Dichtung, nicht als Theaterstück nimmt, ein einheitliches Ganzes — so hat sich die erste Fassung des „Götz von Berlichingen" auch bei der Betrachtung dessen, was darin auf des Dichters Leben und Lektüre zurückführt, dargestellt und damit von neuem als einen unmittelbaren und vollkommenen Ausdruck des Straßburger Wesens ihres Verfassers. Wenn der junge Stürmer und Dränger in der Gotik des Straßburger Münsters sein eigenes Wesen verkörpert fühlte, so hatte er in seinem Drama

nun selbst eine gleichfalls „gotische" Verkörperung seines Inneren geschaffen, die in ihrer Art nicht weniger groß ist als jenes bewunderte Bauwerk. Das gewaltige Zeichen des Anbruchs einer neuen Zeit nicht nur der deutschen Poesie, sondern des ganzen deutschen Lebens war der „Götz". Er war, wenn auch nicht politisch, so doch kulturgeschichtlich revolutionär in Gehalt und Form, alles in allem ein unmittelbarer Ausdruck der kampffrohen Freiheitsstimmung, in der er geschaffen wurde. Aus der gleichzeitigen Shakespearerede kennen wir diese Stimmung. Nachdem Goethe da bekannt hat, daß er unter Shakespeares Einfluß dem regelmäßigen Theater entsagt habe (vgl. S. 193), fährt er fort: „Und ietzo da ich sahe, wie viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freye Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne zusammen zu schlagen." Und das Manuskript des vollendeten „Götz" ging an Merck mit einer poetischen Epistel, in welcher der revolutionäre Ingrimm des Stürmers und Drängers gegen alles konventionelle Regelwesen und alle auf ihm fußende Kritik noch derberen Ausdruck fand.*) Übermütig fordert da das Originalgenie im Bewußtsein seiner großen That die „Philister, Kritikaster und ihre Geschwister" zum Kampf:

Und allen Perrückeurs und Fratzen
Und allen Literarschen Katzen
Und Räthen, Schreibern, Maidels, Kindern
Und wissenschaftlich schönen Sündern
Sey Trotz und Hohn gesprochen hier
Und Haß und Ärger für und für.

5.

So fest überzeugt Goethe von dem Recht und von dem Siege der Revolution war, deren vollen Ausbruch „Götz von Berlichingen" bezeichnet — der ersten Fassung seines Dramas gegenüber hatte er doch das Gefühl, sie sei nur ein „Skizzo", zwar recht mit Zuversicht gearbeitet, unter Anwendung der besten

*) Weimarer G.-Ausg. IV, 2 S. 9—10.

Kraft seiner Seele, aber doch nur eine Meilensäule, von der wegschreitend er eine weite, weite Reise anzutreten habe (DjG. I S. 302—3). In diesem Gefühl sandte er das Manuskript an Herder, voraussehend, daß auf dessen Urteil hin „radikale Wiedergeburt geschehen müsse, wenn es zum Leben eingehen solle".

Und so kam es. „Eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen" erschien das Drama 1773 im Druck.*)

Eine genaue Vergleichung dieser zweiten Fassung des „Götz" mit der ersten giebt wichtigen Aufschluß über Goethes Entwicklung während des Jahres 1772. Sie ist im Hinblick auf diese mustergültig angestellt worden in den Studien zur Goethe-Philologie,**) aber meines Erachtens nicht ebenso mustergültig in der Abschätzung des Wertes der beiden Fassungen. Alle Veränderungen, die der Dichter vorgenommen hat, erscheinen nach jener Darstellung als Verbesserungen. Für solche aber können selbst dann nicht alle gelten, wenn man nur die Bühnenwirkung des Dramas im Auge hat, geschweige, wenn sein allgemeiner poetischer Gehalt in Betracht kommt. Und diese Scheidung zwischen Theaterstück und Dichtung überhaupt ist gar nicht gemacht worden.

Von Herders Urteil kennen wir aus einem Briefe Goethes (DjG. I S. 310) den Satz: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben". Ob auch der andere dort ausgesprochene Tadel „Es ist alles nur gedacht" in dieser Form von Herder stammt oder zuerst vom Dichter selbst so formuliert worden ist, läßt sich schwer entscheiden.***) Jedenfalls enthalten jene beiden Sätze die Gesichtspunkte, von denen aus Goethe, im wesentlichen nach Her-

*) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel o. O. 1773, abgedruckt im JG. II S. 242 ff., in der Weimarer Goethe-Ausgabe I Bd. 8.

**) S. 117—236 „Die zwei ältesten Bearbeitungen des Götz von Berlichingen". Bei vielen Einzelheiten im Folgenden muß ich für die Begründung und weitere Ausführung auf jene Untersuchung verweisen; ich stelle nur ihre Hauptergebnisse zusammen und handle ausführlicher nur von dem, was ich etwas anders auffasse als die Studien, und von dem, was für das Thema meines Buches besondere Bedeutung hat.

***) Vgl. Düntzer, Zur Goetheforschung S. 422—3.

bers Sinne, die Umarbeitung vornahm. Milderung des Shakespeareschen oder vielmehr der Übertreibung der Shakespeareschen Manier, die vor allem die Bühnenwirkung des Dramas in Frage stellte, ist als die eine Haupttendenz ersichtlich und als die andere ein Streben nach größerer Naturwahrheit. Auf die erste Tendenz wirkte neben Herder Goethes fortgesetztes, tiefere Einsicht bringendes Studium Shakespeares, sowie die beginnende eifrigere Beschäftigung mit der antiken Poesie und die Bewunderung der festgefügten Dramatik von Lessings „Emilia Galotti", die 1772 erschien. Auf die zweite Tendenz, das Streben nach größerer Naturwahrheit, übte das letztere Drama nur einen indirekten Einfluß. „Emilia Galotti ist auch nur gedacht" schreibt Goethe (DjG. I S. 310). An Stelle des „nur Gedachten" will er das Empfundene, Gesehene, Erlebte und eben damit das Naturwahre setzen. Wir stoßen hier wieder auf jene für den ganzen Sturm und Drang charakteristische Verherrlichung des Fühlens, Dreingreifens, Packens gegenüber dem Denken, Wissen, der reinen Verstandesthätigkeit, die auch zu den Prinzipien des Straßburger Goethe gehörte, und auf den Zusammenhang, der sich zwischen ihr und einer kräftig realistischen Darstellung in der Poesie ergeben hat. Bezeichnet die erste Tendenz der Umarbeitung eine Mäßigung der leidenschaftlichen Geniestimmung, in der die ursprüngliche Fassung hingeworfen war, so bedeutet dagegen die zweite Tendenz eine noch kräftigere Bethätigung der im Sturm und Drang geltenden Grundsätze. Eine noch kräftigere: denn wie kräftig und erfolgreich schon in der ersten Fassung das Streben nach Naturwahrheit seinen Ausdruck fand, haben wir gesehen; der Tadel, den Goethe in dem Satze „Es ist alles nur gedacht" gegen seinen „Götz" aussprach, war eine starke Übertreibung. —

Infolge der Art, wie Goethe die Komposition der Shakespeareschen Dramen auffaßte und nachbildete, fehlte dem ersten „Götz" die für ein Theaterstück notwendige Einheit der Handlung. Sollte sie hergestellt werden, so war nach dem früher Gesagten vor allem die Rolle der Adelheid in den letzten Aufzügen zu beschränken. Die neun Adelheidscenen in den drei letzten Akten der ersten Fassung sind in der zweiten zu dreien zusammenge-

schmolzen. Schon durch diese Einschränkung, ferner dadurch, daß in der auch sonst geänderten Zigeunerscene des letzten Aktes Götz statt der Adelheid auftritt und noch einmal die ganze Macht und Kraft seiner Persönlichkeit entfaltet, bleibt das Interesse des Zuschauers mehr, als in der ersten Fassung, dem Haupthelden erhalten. Adelheids Liebeshändel nehmen in der zweiten Fassung einen viel geringeren Raum ein, die krasse Scene ihrer Erdrosselung ist weggefallen; so wird die Haupthandlung im letzten Akte nicht so weit wie früher zurückgedrängt, und in dieser Haupthandlung bleibt Weislingen bis zum Ende Götzens Gegenspieler, da er nun der Anführer des Heeres gegen die Bauern wird und auf der Bühne in der Verfolgung des mit jenen fliehenden Götz erscheint.

In diesen Änderungen, durch welche die Handlung des Dramas konzentriert und die Bühnenwirksamkeit entschieden erhöht wurde, verbindet sich also mit der Beschränkung der Rolle Adelheids eine Hebung der Persönlichkeiten Götzens und Weislingens. Wie auf eine solche der Dichter hinarbeitete, läßt sich auch in kleineren Zügen beobachten. Götzens Absicht bei der Gefangennahme Weislingens geht in der zweiten Fassung allein dahin, Rache am Bischof von Bamberg zu nehmen, das Motiv der ersten Bearbeitung, daß er zugleich einen „schönen Wagen Güter" erbeuten wolle, fiel weg. Dadurch verlor Götz etwas vom Charakter des Raubritters. Anderseits verrät es ein Streben des Dichters diesen Charakter schärfer herauszuarbeiten, daß er die Ausdrucksweise des Helden rauher gestaltete, manche sentimentalen Züge tilgte, die zum Empfindungsleben eines Raubritters aus dem sechzehnten Jahrhundert nicht stimmten. Da wäre es für die Einheit des Charakters besser gewesen, wenn auch der „schöne Wagen Güter" seinen Platz behalten hätte. Ferner: während in der ersten Fassung die Sorge um sein eignes Schloß und sein Leben für Götz der bestimmende Grund war, die Führung der Bauern zu übernehmen, tritt in der zweiten Fassung dieses egoistische Motiv fast ganz zurück hinter dem uneigennützigen, edleren, daß er hofft als Hauptmann dem Morden und Brennen der Bauern Einhalt thun zu können. Durch die beiden erwähnten Änderungen, welche die Motive der Handlungsweise des Helden

trafen, wurde nun aber der tragische Gehalt der Dichtung berührt. Nachdem Götz so von Schwächen, die ihm in der ersten Bearbeitung anhafteten, befreit, nachdem er in eine höhere Sphäre gehoben, idealisiert worden ist, fehlt fast ganz die persönliche Schuld des Helden; es fehlt damit das richtige Verhältnis zwischen seiner Schuld und seiner Strafe, er fällt nun fast ganz als Opfer der Verhältnisse seiner Zeit und der Bosheit seiner Feinde, und wir empfinden seinen traurigen Ausgang als eine Grausamkeit des Geschicks. Wohl ist auch diese Empfindung eine tragische, aber nicht jene reine, jene höchste, wie sie nach meiner früheren Auseinandersetzung durch die erste Fassung erregt wird. Die moralische Befriedigung mangelt, die zu einer solchen gehört und die beim ursprünglichen „Götz" durch die stärkere persönliche Schuld des Helden, durch das richtigere Verhältnis zwischen seiner Schuld und seiner Strafe geweckt wurde.

Weislingens Person fanden wir in der zweiten Fassung durch seine aktive Teilnahme an dem Krieg gegen die Bauern und Götz gehoben. Aber auch sonst zeigt er sich mutiger, weniger schwach, edler und wird uns dadurch sympathischer. Er verhält sich zu Anfang weniger ablehnend gegen Götz, und seine Liebe zu Maria ist inniger, erscheint mehr als wahre Leidenschaft. Damit wird doch aber seine schurkische Handlungsweise gegen beide weniger wahrscheinlich. Besonders, daß er die Maria so schnell wieder verläßt, befremdet nun mehr als in der ersten Fassung, wo wir von Anfang an den Eindruck haben, daß seine Liebe nicht stark genug sei, eine volle Sinnesänderung herbeizuführen, ihn gegen alle Versuchungen von seiten der feindlichen Partei zu wappnen. Durch die Änderung der beiden Monologe Weislingens im ersten Akt ist der Neid unter den Motiven seiner Feindschaft gegen Götz weggefallen. Auch das meines Erachtens keine Verbesserung, ja nicht einmal eine Hebung des Charakters. Denn, wie früher bemerkt, dieser Neid war ein kraftvolles, an sich kein unedles Motiv; er wurzelte im Sturm- und Drangprinzip des Individualismus, in dem Streben, die eigene Persönlichkeit zu behaupten.

Natürlich ist durch die Hebung von Weislingens Charakter der Kontrast zwischen ihm und Götz gemildert, ist die Wirkung, die

er übt, ist die Energie der dramatischen Charakteristik, die in der Kontrastierung ein Hauptmittel hat, abgeschwächt worden. Ebenso in dem Verhältnis zwischen Weislingen und Adelheid. Ihr gegenüber besonders zeigt Weislingen sich kräftiger als in der ersten Fassung. Während er in dieser (in der neunten Scene des zweiten Akts) allein durch Adelheids Spott und Hohn mühsam zu energischem Auftreten für ihre Interessen und gegen Götz getrieben wurde, gelangt er nun dazu schneller und mehr aus freier Entschließung. Infolge dessen hat Adelheid ihm gegenüber weniger Gelegenheit, das Wachtweib zu spielen. Ihr Ausspruch: „Der elendste Zustand ist: nichts wollen können. Fühle dich! und du bist alles, was du warst" — dieser Ausspruch, der so besonders charakteristisch für das Machtweib war, fiel weg. Überhaupt ist von dem „Kolossalischen", das in der ersten Fassung Adelheid als das eigentliche Kraftgenie des Dramas erscheinen ließ, viel geschwunden. Sie ist nicht mehr in so hohem Grade die Frau, deren dämonisches Wesen alle Männer, die ihr nahe kommen, in ihren Bann zwingt. Der Zigeunerknabe und der rächende Mörder fehlen. An die Stelle Sickingens ist als der, um dessentwillen Adelheid Weislingen untreu wird, Kaiser Karl V. getreten. Inwiefern das, wie in den Studien zur Goethe-Philologie behauptet wird, natürlicher ist, kann ich nicht einsehen. Jedenfalls ist damit eine Scene gefallen, in welcher Adelheid wie in keiner andern den Zauber ihres Wesens in der Liebe und den Charakter des Machtweibes entfaltete, die Scene des Abschieds zwischen ihr und Sickingen nach der Liebesnacht mit dem sich anschließenden Monolog. Gefallen sind die Worte Sickingens: „Wende deine Augen! sonst kann ich nicht von der Stelle", die wie nichts sonst in dem Stück die dämonische Gewalt der schönen Frau über die Männer charakterisierten. Gefallen ist mit dem Monolog ihre Frage: „Schicksal? Sind wir's nicht selbst?" — diese Frage, in der Adelheid sich bis zum Sturm- und Drangtypus des Titanen, des Prometheus erhob. Auch ihre Liebesscenen mit Franz sind beschränkt und in ihrer Leidenschaftlichkeit gemildert worden. Endlich haben sich ihre Verbrechen vermindert. Sie stiftet zwar Franz zur Ermordung Weislingens an, aber sie vergiftet nicht wie früher auch jenen, der vielmehr Selbstmord begeht.

Alle die erwähnten Milderungen, die Adelheids Verhalten und Charakter erfahren hat, werden in den Studien zur Goethe-Philologie als Tilgung des allzu Leidenschaftlichen, des „Fabelhaften" gepriesen; aus einem Dämon sei dadurch ein natürliches Wesen geworden und das Mißverhältnis zwischen jenem und den übrigen lebenswahren Figuren des Stückes beseitigt. Ich kann Unnatur auch in der Adelheid der ersten Fassung nicht finden. Ein außergewöhnliches Wesen ist sie, aber kein übernatürliches, kein fabelhaftes. Ein außergewöhnliches Wesen blieb sie nun aber auch in der zweiten Fassung, und ein solches wird um so glaubhafter, in je mehr miteinander übereinstimmenden außergewöhnlichen Zügen es sich bethätigt. Gerade durch die Menge und die Kraft der Züge, die in der ersten Fassung das Machtweib verraten, wird uns jede Einzelheit der rücksichtslos egoistischen, verbrecherischen Handlungsweise wahrscheinlich als Ausfluß der zwingenden Gewalt einer dämonischen Natur. Nach der geschilderten Verminderung und Abschwächung jener Züge wirkt die Ruchlosigkeit der Adelheid weniger als Naturnotwendigkeit und damit weniger überzeugend, weniger als Ausfluß eines leidenschaftlichen Temperamentes, mehr als kalte Berechnung und damit auch abstoßender. Jedenfalls an Größe hat die Figur verloren durch die Herabsetzung des „Kolossalischen". Für die Figur selber war diese nach meiner Ansicht kein Vorteil, aber allerdings einer für das theatralische Ganze. Denn dadurch, daß Adelheid in ihrem Wesen weniger groß erscheint, hebt sich die Hauptperson Götz, und dadurch, daß ihre Wirksamkeit, zumal auf dem Gebiete der Liebe, eingeschränkt worden ist, hat sich die Handlung des Dramas zu festerer Einheit konzentriert.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Milderung, die dem Wesen der Elisabeth zu teil wurde. Ihre Auseinandersetzungen mit Maria über die Erziehung des kleinen Karl, in denen die Derbheit ihrer Natur offen zu Tage trat, wurden gestrichen, im zweiten Akt fiel die betreffende, die achte Scene ganz weg, und in der dritten des ersten Aufzuges ward die Erörterung der pädagogischen Grundsätze ersetzt durch die Veranschaulichung des Ergebnisses einer solchen Erziehung, wie sie Maria verlangt: die Furchtsamkeit des Knaben, die Unähnlichkeit mit dem Vater offen-

bart sich, als die Mutter ihm von einem Abenteuer des letzteren erzählt. Keine Frage, daß das Beseitigte teils an sich, wegen der Länge der Reden, undramatisch war, teils das Interesse von der Haupthandlung ablenkte und deren Fortgang aufhielt, daß durch die Beseitigung also wieder die Handlung sich dramatischer gestaltete. Aber wieder hat die Charakteristik dabei Verluste zu verzeichnen. Gerade die Aussprüche der Elisabeth wurden durch die Kürzungen getroffen, die früher als besonders bezeichnend für ihr Wesen und zugleich für den Charakter, die Stimmung des Sturmes und Dranges hervorgehoben worden sind,*) und abgeschwächt wurde der in der ersten Fassung so wirksame Kontrast zwischen Elisabeth und Maria. Um so mehr, als auch die letztere von ihrer ursprünglichen Eigenart etwas eingebüßt hat. Jene Betrachtungen über die Gefahren der Liebe, die sie früher unter Berufung auf ihre Äbtissin anstellte,**) finden sich in der zweiten Fassung nicht mehr. An sich ist die Gestalt dadurch sympathischer geworden, aber wie sie ihre Liebe so rasch von Weislingen auf Sickingen übertragen kann, das begreifen wir jetzt nicht recht, während es früher, so wenig angenehm es berührte, doch aus der Verstandesnatur, die jenes Moralisieren enthüllte, sich vollkommen erklärte. Und was die Kontrastierung der Charaktere betrifft, so hat durch die erwähnten Kürzungen nicht nur der Gegensatz zwischen Maria und Elisabeth an Schärfe und Wirksamkeit verloren, sondern auch der zwischen Maria und Adelheid.

Der Adelheid wurde außer dem „Kolossalischen" das Abergläubische, das Mystische genommen, das ursprünglich gegen den Schluß hin an ihre Erscheinung sich knüpfte. Durch gewöhnliches Gift tötet sie jetzt Weislingen, nicht, wie früher, durch ein „geheimes verzehrendes Mittel", welches die alte Zigeunerin ihr gegeben. Damit sind auch die an die Sprache von Zauberformeln anklingenden Worte, in denen Adelheid ihre Mordanschläge kundgab, vor allem ihr unheimlicher Monolog „Es ist gethan u. s. w." gefallen, überhaupt viel von dem Mystischen, das Weis-

*) Vgl. S. 308—9. 320. 338.

**) Vgl. S. 309—10.

lingens Tod umkleidete. Viel Mystisches ist gleichfalls in der Zigeunerscene getilgt worden, außer dem Geheimmittel die Wahrsagung, das meiste von dem Gespensterwesen und der abergläubisch mystischen Auffassung und Schilderung der Natur. Ohne Frage sind durch diese Einschränkung der mystischen Elemente im fünften Akt die Vorgänge und Personen der Naturwirklichkeit näher gebracht. Auch ist durch die Entfernung so vielen lyrischen Beiwerks wieder die Handlung mehr dramatisch herausgearbeitet und die Motivierung klarer und fester geworden. Die Zigeunerscene ist jetzt kein lyrisches Stimmungsbild mehr, sondern, in die engste Verbindung mit den Wirren des Bauernkriegs und Götzens Teilnahme daran gebracht, ein Glied der Haupthandlung. Aber viel Poesie der Dämmerung und des Unheimlichen, viel packende volkstümliche Naturpoesie ist mit den beseitigten mystischen Elementen verloren gegangen. Abgeschwächt ist auch jener Eindruck des Schicksalsmäßigen, der, durch die mystischen Elemente wesentlich bedingt, eine Bedeutung für die tragische Gesamtwirkung hatte.*) Und beseitigt ist jener äußerst wirksame Kontrast zwischen dem Wesen und Treiben der Zigeuner und Adelheids Erscheinung durch die Änderung der betreffenden Scene. So sind der Rücksicht auf das theatralische Ganze manche der Schönheiten zum Opfer gefallen, durch welche der „Götz" als Dichtung überhaupt in der ersten Fassung so unwiderstehlich wirkt.

Bei der Milderung des „Kolossalischen" in der Adelheid, bei den Kürzungen in den Scenen der Elisabeth und bei der Einschränkung der mystischen Elemente hat Goethe nach dem, was früher darüber gesagt wurde, viel von dem getilgt, was er aus seinem eignen innersten Wesen, wie es damals beschaffen war, geschöpft hatte. Dieselbe Enthaltsamkeit übte er, indem er die große Rolle, welche die Liebe unter dem Einfluß seines eignen wirren Liebeslebens in der ersten Fassung spielte, in der zweiten beschränkte. Nicht die Adelheid allein, wiewohl sie hauptsächlich, trifft diese Änderung, auch Weislingens Handlungsweise wird in geringerem Grade als früher durch die Liebe, mehr durch andere Motive be-

*) Vgl. S. 319.

stimmt.*) Wenn diese Beschränkung der Liebesscenen und die damit zusammenhängenden Änderungen in der Motivierung einerseits wieder der Haupthandlung, der Geschlossenheit und Einheit des dramatischen Ganzen zu gute kamen, so sind anderseits auch dabei viele lyrische Schönheiten verloren gegangen, vieles, was dem Dichter vermöge seiner reichen Erfahrungen in der Liebe aus der Tiefe des bewegten Herzens aufgestiegen war.

Der strengeren Geschlossenheit der Handlung, der schärferen Motivierung und damit der leichteren Verständlichkeit und sichereren Wirkung des Ganzen bei der Aufführung dienen nicht nur Streichungen und Änderungen, sondern auch Zusätze. Durch geringfügige ist an manchen Stellen der allzu großen Knappheit der ersten Fassung sehr geschickt abgeholfen.**) Vor allem kommen aber hier zwei ganze Scenen, die neu eingefügt wurden, in Betracht, die letzte des zweiten Aktes „Herberge, Bauern Hochzeit" und die zweite des fünften Aktes „Feld". Verschiedene Zwecke werden mit der ersteren erreicht. Durch die Erzählungen der Bauern von ihrem Prozeß treten die Unzulänglichkeit der Rechtspflege im Reich und der Eigennutz der Richter in grelle Beleuchtung. An einem konkreten Beispiel zeigt sich, wie man damals in Deutschland, wenn man Recht haben wollte, es sich selbst schaffen mußte. Schärfer motiviert wird auf diese Art die Handlungsweise Götzens, der gerade aufbricht, um die Nürnberger für ihre Rechtsverletzung zu strafen, besser vorbereitet und begründet der Aufstand der Bauern. Auch wieder der Hebung von Götzens Wesen dient die neue Scene, in welcher der Charakter der „Rettung" so, wie er früher festgestellt wurde, besonders deutlich sich ausprägt.***) „Götz! Wir sind Räuber!" ruft Selbitz bitter ironisch aus, als er hört, wie der Assessor Sapupi die Bauern geprellt hat, und schleudert damit den Vorwurf, den man Götz und andern Raubrittern macht, auf die zurück, welche ihn erheben: sie, die behaupten die Gesetze zu vertreten, sind die wahren Räuber, die, welche der Verletzung der Gesetze bezich-

*) Vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 156—7.
**) Vgl. besonders Stud. z. G.-Ph. S. 157—59.
***) Vgl. S. 259—61.

tigt werden, sind die wahren Vertreter des Rechtes. Und indem durch die Veranschaulichung der Rechtlosigkeit und der Erpressungen, unter denen die Bauern seufzen, ihr späterer Aufstand begreiflicher und bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt wird, erscheint Götzens Teilnahme daran in milderem Lichte, enger mit der edlen Aufgabe verknüpft, die der Ritter der Unterdrückten und Rechtlosen sich gestellt hat. Zugleich ist nun der Einfall der Bauern, Götz zu ihrem Hauptmann zu wählen, der früher ziemlich überraschend kam, besser motiviert. Denn die neu eingefügte Scene zeigt den Helden in hohem Ansehen bei den Bauern. So wird in der zweiten Fassung Götz auch schon in der ersten Scene des Schauspiels von den späteren Anführern der Bauernhaufen den andern Adligen gegenüber als getreuherziger, rechtschaffener Herr gepriesen, während deren Unterhaltung früher sich ganz um Weislingen drehte.

Über die Hebung, die Idealisierung von Götzens Wesen wurde schon früher bemerkt: an Sympathie hat der Held durch sie gewonnen, aber durch die Verminderung seiner persönlichen Schuld, die sie mit sich brachte, hat die tragische Wirkung des Ganzen an Reinheit und Größe verloren. Nach dieser Seite hat also die Einfügung der eben besprochenen Scene dieselbe Bedeutung für das Ganze wie die der zweiten vorhin genannten. Denn in dieser hat jene Änderung der Motive stattgefunden, vermöge deren der Ritter jetzt allein durch uneigennützige Beweggründe bestimmt erscheint, an die Spitze der aufrührerischen Bauern zu treten.*) Dabei ist nun aber die Verhandlung und der Vertrag Götzens mit den Rebellen, die früher nur in ihren Folgen dargestellt waren, auf die Bühne gebracht worden, und für die theatralische Wirkung ist es wichtig, daß ein so bedeutsamer Teil der Handlung sich jetzt vor den Augen des Zuschauers abspielt. Ferner ward auch dadurch das Überraschende gemildert, das es bei der ersten Fassung hatte, Götz im fünften Akte plötzlich als Hauptmann der Bauern zu sehen. Endlich waren nun in der Scene, wo angesichts des brennenden Miltenberg das Schicksal der Bauern und Götzens sich entscheidet,

*) Vgl. S. 375.

die langen Auseinandersetzungen zwischen Götz und den Führern des Aufstandes unnötig geworden. Sie wirkten in einem so kritischen Moment untheatralisch, durch ihre bedeutende Kürzung, die durch die eingefügte Vertragsscene ermöglicht war, ist der hier erforderliche rasche, stürmische Gang der Handlung erreicht.

Neben Adelheid vertritt in der ersten Fassung der Bauernanführer Georg Metzler das „Kolossalische". Auch in ihm mußte es bei der Umarbeitung gemildert werden. Daher die völlige Umgestaltung der zweiten Scene des fünften Aufzuges, welcher in der neuen Fassung die erste des letzten Aktes entspricht. Die Häufung des Schaurigen und Gräßlichen, die der Scene in der ursprünglichen Gestalt etwas Krampfhaftes, Unnatürliches giebt, ist vermieden. Schon der Schauplatz ist weniger grausig, an die Stelle des Kirchhofes mit der verfallenen Kapelle und dem Beinhaus, in welchem die gefangenen Ritter schmachten, ist ein Dorf, das von den Bauern geplündert wird, getreten; nicht Nacht ist es, sondern Abend. Fortgefallen sind die grausame Mißhandlung der Gräfin von Helfenstein und die krasse Schilderung des Hungertodes, den Metzlers Bruder und drei andere Bauern durch die Tyrannei des Grafen von Helfenstein haben erleiden müssen. Rache zu nehmen für diesen an seiner Familie verübten Frevel — das ist in der ersten Fassung der Beweggrund, der Metzler die gräßliche Hinrichtung des Grafen und der übrigen gefangenen Ritter leidenschaftlich betreiben läßt, also ein persönliches Motiv. In der zweiten Fassung dagegen erscheint er mit seiner Grausamkeit im Dienste der allgemeinen Idee, als Rächer nicht einer persönlichen Beleidigung, sondern der Knechtung seines ganzen Standes. Indem er so in die Allgemeinheit zurücktrat, wurde er freilich eine weniger lebendige Persönlichkeit, nur eine Figur des Geschichtsbildes, das der Hauptperson Götz zum Hintergrunde dient. Das war aber wieder ein Vorteil für die Stellung und Geltung dieser Hauptperson und für die Einheit der dramatischen Handlung. Georg Metzler und sein Schicksal sind, wie Adelheid und ihr Schicksal, bei der Umarbeitung auf das Maß von Selbständigkeit und Bedeutung herabgesetzt worden, das Nebenpersonen und Episoden, ohne das Interesse an der Hauptperson und die Einheit des dramatischen Ganzen zu beeinträchtigen, haben können.

Indem Metzler in die Allgemeinheit zurücktrat, konnte aber auch seine Leidenschaftlichkeit und Wildheit gemildert werden. Und daß dies geschah, war eine entschiedene Verbesserung, da die Wut des Bauernanführers in Thaten und Worten früher, wenn nicht über das Menschliche, so sicherlich über das, was in der Kunst an Gräßlichem erlaubt ist, hinausging. In der Sprache der Leidenschaft ist nicht nur das an sich Übertriebene und allzu Gewaltsame, wie Metzlers Schwelgen in dem Worte Blut, beseitigt und dadurch eine größere Natürlichkeit der Rede im allgemeinen erreicht worden. Die ganze Ausdrucksweise Metzlers wie der übrigen Bauern ist in der zweiten Fassung auch mehr ihrem Stande gemäß gehalten. In der ersten raste Metzlers Phantasie durch die Jahrtausende und das Weltall, er bewegte sich in Vorstellungen und Ausdrücken, die einem Dichter, aber nicht einem Bauern gehören, eine Stelle klang gar an Ossian an. In der zweiten Fassung sprechen er und seine Genossen nichts aus, was aus dem Munde von Bauern in heftiger Erregung unnatürlich klänge. Keineswegs fehlt auch hier der Vorstellungs- und Ausdrucksweise das poetische Element. Aber die Vergleiche, in denen es vor allem liegt, sind unmittelbar aus dem Leben der Bauern genommen, entsprechen ihrer Anschauungswelt. Auch der Komet, der in der zweiten Fassung neu erscheint, gehört in diese Anschauungswelt, das abergläubische Grausen, mit dem die Bauern von ihm sprechen, ersetzt, was an Poesie des Unheimlichen durch die sonstige Milderung des Schauerlichen verloren gegangen ist, und die neue Poesie des Unheimlichen ist wirksamer als die alte, weil sie künstlerischer ist und nicht über die Grenzen des Natürlichen überhaupt und im besondern der Bauernnatur hinausgeht. Und nicht nur dem Charakter ihres Standes, vielmehr auch dem Charakter der Zeit ist die Ausdrucksweise der Bauern in dem umgearbeiteten Drama besser angepaßt. Während in der ersten Fassung Metzler wie ein Kraftgenie des achtzehnten Jahrhunderts, etwa wie Schiller in seinem Karl Moor spricht, steht in der zweiten seine Redeweise der des sechzehnten Jahrhunderts bedeutend näher.

Die Tendenz auf genauere Anpassung der Sprache an das Wesen der Personen und die Tendenz auf noch treuere Wieder-

gabe des Zeitcharakters, die sich eben bei der Umgestaltung der Bauernscene wirksam zeigten und die der allgemeinen Tendenz, das „nur Gedachte" durch lebensvolle Natürlichkeit zu ersetzen, sich unterordnen, sind durch die ganze Umarbeitung zu verfolgen.

Überall ist das Streben ersichtlich, die einzelnen Personen auch durch ihre Sprache schärfer zu unterscheiden. Noch in weit höherem Grade, mehr mit Bewußtsein als beim ursprünglichen Entwurf ließ Goethe bei der Umarbeitung sich von dem Stilprinzip leiten, das sich aus Herders Betrachtungen über die Wechselwirkung zwischen dem inneren Leben und der Ausdrucksweise des Menschen ergab. So tilgte er aus den Reden der einzelnen Personen alles, was ihrem Charakter oder ihrer Bildung nicht gemäß schien. Besonders die Sprache Götzens und seiner Umgebung sowie der Personen niederen Standes wurde nach dieser Seite gereinigt. Breit ausgeführte Gleichnisse, in denen auch sie sich ergingen, fielen weg, der bildliche Ausdruck überhaupt ward auf das Maß beschränkt, das solchen derben Naturen eignet. Es war Shakespeares Vorbild, das den jungen Dichter zur Überfülle des bildlichen Ausdrucks verführt hatte: so ward im Stil nicht minder, als in der Komposition, die Übertreibung des Shakespeareschen gemildert. Auch andere poetische Elemente der Rede, an sich ein Schmuck des Stils, haben der Rücksicht auf Naturwahrheit weichen müssen. An die Stelle pathetischer Wendungen sind einfach kräftige und derbe getreten. In der ersten Fassung z. B. (DjG. II S. 140) ruft Götzens Knecht aus: „Wenn sie sterben, wer mag leben!" In der zweiten Fassung (DjG. II S. 335) schließt er einfacher: „mag ich nicht leben." Der eine Reichsknecht begleitete den Tod seines Kameraden im Sumpfe früher (DjG. II S. 120) mit der Reflexion: „So lauert der Tod auf den Feigen und reißt ihn in ein unrühmlich Grab." Derber und natürlicher kleidet er jetzt (DjG. II S. 315) seine Empfindungen in den Satz: „Bist doch krepirt du Memme." Auch sonst wurden Reflexionen, weil sie dem Charakter der einfachen, derben Naturen nicht gemäß schienen, gestrichen oder eingeschränkt. Bedeutend gekürzt ist z. B. der Monolog, den der thatkräftige Lerse beim Gießen der Bleikugeln hält (DjG. II S. 134). Die philosophischen Betrachtungen, die er da über das Wesen des Lebens

und des Menschen anstellte, waren allerdings eine eigentümliche Illustration zu dem in demselben Monolog ausgesprochenen Satze: „Überlegung ist eine Krankheit der Seele." Wir erinnern uns, wie gering Goethe selbst in Straßburg von Reflexionen hatte denken lernen. Auch der Hauptmann der Reichstruppen erging sich ursprünglich (DjG. II S. 127) in langen Betrachtungen über die Feigheit seiner Soldaten, die gleichfalls bei der Umarbeitung stark zusammengestrichen wurden. Neben den Streichungen stehen auch hier Zusätze. Viele volkstümliche Ausdrücke, drastische Wendungen und auch dialektische Elemente fügte der Dichter neu ein zur Charakteristik der Gruppe um Götz und der Personen niederen Standes. Schärfer als in der ersten Fassung auch durch ihre Ausdrucksweise als derbe Naturen, als Vertreter des Volkes charakterisiert stehen diese nun der Hofpartei gegenüber. Auf die letztere beschränkt ist jetzt die Sprache der höheren Kultur; bei Adelheid, Weislingen, Franz entsprechen das rhetorische Pathos, die weicheren Töne, der Bilderreichtum und die übrigen poetischen Elemente der Rede ihrem Charakter, ihrem Stande, ihrer Bildung. Anderseits erschien in ihrer Ausdrucksweise manches zu derb, zu drastisch und wurde deshalb bei der Umarbeitung gestrichen oder gemildert. Ist so der Kontrast zwischen den beiden großen Parteien, deren Kampf die Handlung bildet, noch kräftiger herausgearbeitet, so hat auch dadurch die dramatische Energie des Ganzen eine Erhöhung erfahren. Und noch innerhalb jeder der beiden großen Parteien finden sich charakteristische Unterschiede der Ausdrucksweise, besonders auf der Seite Götzens. Die Raubritter, die Bauern, die Zigeuner, jede dieser kleinen Gruppen hat etwas Individuelles auch in der Sprache, Elisabeth drückt sich anders aus wie Maria. So stehen alle Gestalten des Dramas, jede in ausgeprägter Eigenart, noch lebendiger vor uns, als in der ursprünglichen Fassung, noch energischer hat sich das Grundprinzip des Sturmes und Dranges, der Individualismus bethätigt in solcher vollendeten Kunst der Individualisierung.

Mit dem Individualismus des Sturmes und Dranges hängt nach früheren Bemerkungen auch die andere Tendenz zusammen, die so, wie sie bei der Umgestaltung der Bauernscene hervortrat,

durch die ganze Umarbeitung geht, die Tendenz auf Wahrung des Charakters der Zeit, in der das Drama spielt. In der wissenschaftlichen und poetischen Behandlung der Vergangenheit vor allem erlangte ja das Prinzip der Individualität zur Zeit des jungen Goethe weitreichende Geltung. Nicht allein Mangel an Lebenswirklichkeit überhaupt, sondern auch im besondern Mangel an geschichtlicher Wahrheit wollte jener Tadel, daß alles „nur gedacht" sei, dem Goetheschen Schauspiel vorwerfen. Er war auch nach dieser Seite, wie der Rückblick auf früher Gesagtes lehrt, eine starke Übertreibung, aber das unterliegt keinem Zweifel: noch treuer gewahrt ist in der zweiten Fassung das historische Kolorit als in der ersten. Wie in der Sprache der Bauern, so ist auch sonst der Ton des sechzehnten Jahrhunderts noch besser getroffen als früher. Modernes ist beseitigt, manches Altertümliche, zumal volkstümliche Redensarten, eingefügt. Noch in höherem Maße als vorher verwertete Goethe dabei die Studien über die ältere deutsche Sprache, von denen die Ephemerides Zeugnis geben, und im besondern die unmittelbare Vorlage des Dramas, die alte Lebensbeschreibung Götzens, lieferte ihm nach dieser Seite zuverlässiges Material. Aus ihr nahm er auch manches Sachliche neu auf, was der schärferen Charakteristik der Personen und der Zeit diente.*)

Für die Umarbeitung des Stils waren — das erhellt schon aus dem bisher Bemerkten — dieselben zwei Haupttendenzen maßgebend wie für die sachlichen Änderungen: Herstellung größerer Naturwahrheit und Erhöhung des spezifisch dramatischen Gehaltes. Nicht nur in der Bauernscene, auch sonst hatte in der ersten Fassung der Ausdruck der Affekte manches Übertriebene, manches, was nicht natürlich klang. Es ist überall teils gestrichen, teils gemildert worden. Ebenso manche Übertreibung in der Derbheit und in drastischen Wendungen, nicht allein, wie erwähnt, bei den feingebildeten Hofleuten, sondern auch bei der Gegenpartei. Dabei ist freilich manches gefallen, was keine Übertreibung, sondern gerade charakteristisch für den Sprechenden war. Z. B. Elisabeth antwortet auf Marias Vorwurf, sie rede etwas

*) Vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 177.

hart, in der ersten Fassung (DjG. II S. 57): „Dafür bin ich mit Kartoffeln und Rüben erzogen, das kann keine zarte Gesellen machen", in der zweiten (DjG. II S. 254): „Dafür dank ich Gott, daß er mich härter zusammen gesetzt hat." Über die Fehde, die Götz den Nürnbergern angekündigt hat, sagte er früher (DjG. II S. 88): „Es hätte mir's Herz abgefressen, wenn ich ihnen nicht sollte an Hals gekommen seyn", später (DjG. II S. 284) lautet der Nebensatz: „wenn ich's ihnen hätte lang schuldig bleiben sollen." In beiden Fällen war die ursprüngliche drastische Wendung charakteristischer für die Sprechenden und für die Zeit als die spätere, die Milderung steht also in Widerspruch mit der sonst ersichtlichen Tendenz, die Personen auch durch ihre Ausdrucksweise zu individualisieren.

Die Einschränkung des bildlichen Ausdrucks, die wir bei Götz, seiner Umgebung und den Personen niederen Standes beobachtet haben, traf, freilich in geringerem Maße, auch die Personen der Gegenpartei. Auch für die feingebildeten Hofleute war die Fülle von Gleichnissen, Vergleichen, Allegorien, Personifikationen und überhaupt bildlichen Ausdrücken zu groß, hatte etwas Unnatürliches, das beseitigt werden mußte. Neben dem Streben nach Naturwahrheit waltete jedoch bei der Einschränkung des bildlichen Ausdrucks die Rücksicht auf das dramatische Ganze, besonders auf die Bühnenwirkung. Inwiefern dadurch der Kontrast zwischen den beiden sich bekämpfenden Parteien verschärft und so die dramatische Energie des Ganzen erhöht wurde, fand bereits Erwähnung. Die Beseitigung aller breit ausgeführten Gleichnisse, die Streichung oder Kürzung vieler Vergleiche, bedeutete ferner eine Tilgung episch-lyrischer Elemente, die den Gang der Handlung aufhielten. Überhaupt aber war der bildliche Ausdruck in der ersten Fassung durch Fülle und eigenartige Schönheit über das hinausgewachsen, was er im Drama sein darf; er war nicht mehr schmückendes Beiwerk, er war ein selbständiges Element geworden, das die Aufmerksamkeit an sich fesselte, von der Hauptsache ablenkte und damit die einheitliche Wirkung des dramatischen Ganzen beeinträchtigte. Wenn er also in der Umarbeitung eine starke Beschränkung erfuhr, so geschah ihm dasselbe wie den Nebenpersonen und den Episoden, die in der ersten Fas-

sung eine zu große Selbständigkeit zum Schaden des dramatischen Ganzen behaupteten. Und wie bei der Einschränkung dieser letzteren, so fiel bei der Mäßigung der Bildersprache neben manchem Übertriebenen, wie dem Bild von der himmlischen Luft, die sich die Nase zuhalten möchte, viel kräftige oder zarte Poesie der Rücksicht auf das Ganze und auf die theatralische Wirkung zum Opfer. Und auch hier, wie bei den sachlichen Änderungen, manches, was nicht hätte geopfert zu werden brauchen, dessen Opferung in jeder Beziehung einen Verlust bedeutet. Schade ist es z. B., daß die Worte des Kaisers: „Mein bester Schwimmer erstickte in einem Sumpf. Deutschland! Deutschland, du siehst einem Morast ähnlicher als einem schiffbaren See" (DjG. II S. 108—9) weggelassen wurden. Hier war die poetische und pathetische Ausdrucksweise durch den Stand des Sprechenden und durch die Situation vollkommen gerechtfertigt, und die treffende Charakteristik des deutschen Reiches, die der Vergleich gab, diente der Veranschaulichung des Ganzen. Die Worte, mit denen Georg das Anrücken der Feinde gegen Götzens Burg meldete: „Der erste Strahl der Sonne spiegelte sich in ihren Piken" (DjG. II S. 132) lauten in der zweiten Fassung (DjG. II S. 327): „Die Sonne ging auf und ich sah ihre Picken blinken." Wozu ist da die Personifikation beseitigt? zu kühn war sie nicht, die kräftige poetische Knappheit der Ausdrucksweise entsprach durchaus Georgs Wesen, und die Änderung brachte an der Stelle ein störendes unmittelbares Aufeinanderfolgen von „gesehen", „seh", „sah" mit sich. Letzteres um so auffallender, als Goethe sonst unschöne Wiederholungen desselben Wortes sowie andere stilistische oder sprachliche Nachlässigkeiten bei der Umarbeitung sehr geschickt entfernt hat.*)

Die Rücksicht auf Natürlichkeit sowohl als auf dramatische Energie waltete endlich bei den Änderungen, die der Dialog erfuhr.**) Da hat entschieden „Emilia Galotti" mit ihrer knappen, raschen Dialogführung eingewirkt. Sehr glücklich ist vielfach das, was ursprünglich ein einziger sprach, auf zwei Personen verteilt, Erzählung in Dialog umgewandelt worden. So lange Reden

*) Vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 225—36.

**) Vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 218—24.

und Berichte, wie sie die erste Fassung an einigen Stellen enthält, sind nicht nur nicht dramatisch, sie sind auch im wirklichen Leben nicht das Natürliche, auch da werden Berichte und Erzählungen selten von einer Person in einem Zuge gegeben, sondern entwickeln sich in lebhafter Wechselrede durch Frage und Antwort, kurz, im Neben- oder Gegeneinanderwirken der Gedanken und Worte mehrerer Personen. Vielfach auch verknüpfte der Dichter die einzelnen Reden fester, logischer durch Zusätze sowie durch Umstellung von Worten und Sätzen. So wurden manche Sprünge im Gedankengang beseitigt, denen der Leser wohl leicht zu folgen vermag, die aber dem Zuschauer das Verständnis erschweren und damit die Bühnenwirkung des Ganzen beeinträchtigen. Freilich nur dem dramatischen Kunstwerk kam die Änderung des Dialogs in diesem Punkte zu gute, nicht auch der Naturwahrheit. Naturwahr sind solche Sprünge, wie sie die Folge der einzelnen Reden in der ersten Fassung aufweist, vollkommen, im Gespräch des wirklichen Lebens knüpfen sich durchaus nicht immer die Worte des einen fest und streng logisch an die des andern.

Mit alle dem ist im zweiten „Götz" ein Werk entstanden, das als Drama, vor allem als Theaterstück ohne Zweifel über dem ersten steht. Bewundernswert die Energie, mit welcher der junge Dichter die klarere Einsicht in das Wesen des Dramas, die ihm besonders aus dem Studium der „Emilia Galotti" kam, sofort bei der Umschaffung seines revolutionären Stückes in Praxis umsetzte. Bewundernswert, wie rasch seine Ansichten von der Kunst überhaupt unter dem Einfluß Herders und der Beschäftigung mit der antiken Poesie sich läuterten und wie rücksichtslos er alles beseitigte oder milderte, was seiner gereiften Kunstanschauung unschön oder übertrieben schien. Kaum ein zweites Beispiel giebt es in der Litteraturgeschichte, daß ein so junger Dichter sich seinem Werke so bald, nachdem er es vollendet, so objektiv gegenüberstellte, es „wie ein fremdes betrachten konnte".*) Die Gesundheit der Goetheschen Natur verrät sich darin. Gleich jeder Leidenschaft hatte die leidenschaftliche Stimmung, in der Goethe zuerst den „Götz" hinwarf, etwas Patho-

*) D. u. W. III S. 117.

logisches. Im Niederschreiben aber schüttelte er dieses von sich ab, mit der Vollendung war seine eigne Leidenschaft ihm etwas Fremdes geworden, so konnte er der Kritiker des aus ihr geborenen Werkes werden und mit scharfem Blick erkennen, was darin nicht gesund war. Aber wenn er auch bei der Umarbeitung schon in vielen Beziehungen ein anderer war als bei der Niederschrift des Entwurfes, die Umschmelzung bleibt doch ein Akt der Selbstverleugnung, der bei einem so jungen Dichter in Erstaunen setzt. Denn es hat sich uns ergeben: was er tilgte, war zum Teil gerade aus der Tiefe seines leidenschaftlich bewegten Herzens geschöpft worden und mußte ihm vor allem wichtig und wert sein. Indem er so seine Subjektivität zurückdrängte, das Persönliche den allgemeinen Gesetzen, die er inzwischen erkannt hatte, rücksichtslos unterordnete und opferte, bethätigte er auf dem Gebiete der Kunst zum erstenmal seinen späteren Hauptgrundsatz: Resignation. Sturm und Drang und Resignation — sie wollen auf den ersten Blick nicht zusammenstimmen, und doch sahen wir, wie gerade bei der Entwicklung Goethes zur Kraftgenialität in Straßburg die Resignation schon eine Rolle spielte.*) Es giebt eben eine schwächliche und eine kraftvolle Resignation. Die letztere war Goethe eigen und sie hat sowohl in der früher geschilderten Weise mitgewirkt, ihn zum Stürmer und Dränger auszubilden, als auch ihn vor den Ausschweifungen der übrigen Kraftgenies bewahrt und ihn aus dem Sturm und Drang hinausgeführt zum Klassizismus. Resignation heißt: sich dem Gegebenen, dem, was als Thatsache erkannt ist, fügen. Thatsache war für Goethe in Straßburg auf ästhetischem Gebiete die Unmöglichkeit, das Wesen des Schönen klar zu erkennen und fest zu bestimmen. Verzichtend auf jene Erkenntnis empfand er das Recht, in der Poesie ohne Rücksicht auf die vorhandenen Definitionen, allein nach seinem individuellen Schönheitsgefühl zu schaffen, und dieses Recht übte er bei der ersten Niederschrift des „Götz". Nach ihrer Vollendung ward ihm unter der Kritik der Freunde und unter eignen Studien klar, daß, wenn auch das allgemeine Wesen der Schönheit unbestimmbar wäre, doch für die

*) Vgl. S. 173—4. 179—80.

Poesie und auch für jede ihrer Gattungen gewisse Gesetze bestänben, die man beobachten müßte, wenn man seiner Zeit ein befriedigendes, wahres Kunstwerk schenken wollte. Wieder als eine Thatsache ergaben sich diese Gesetze dem Dichter, und der Respekt vor den Thatsachen, das heißt eben die Überzeugung von der Notwendigkeit einer gewissen Resignation, bestimmte ihn nun, den neu erkannten Gesetzen sich zu fügen, alles, was ihnen widersprach, was, aus übertreibender Nachahmung Shakespeares hervorgegangen, den Kunstwert des dramatischen Ganzen beeinträchtigte, aus seinem Schauspiel zu entfernen. So führen die fesselloſe Freiheit der ersten Fassung des „Götz" und die Einschränkung dieser Freiheit in der zweiten schließlich auf denselben Grundzug des Goetheschen Wesens zurück.

Der Respekt vor den Thatsachen, die Resignation in das Gegebene, Bestehende hatte Goethe in Straßburg zu dem Satze geführt, man müsse das Leben, die Welt nehmen, wie sie sind. Auf das Gebiet des künstlerischen Schaffens übertragen lautete dieser Grundsatz: man muß das Leben, die Welt möglichst objektiv darstellen. Es war nur eine weitere Befolgung dieses Grundsatzes, wenn Goethe die Naturwahrheit und die geschichtliche Wahrheit seines Dramas noch zu erhöhen strebte; auch diese zweite Haupttendenz der Umarbeitung hängt mit der kraftvollen, gesunden Resignation, die schon dem jungen Dichter eignete, zusammen.

Keine Frage nun, daß infolge der Ausübung dieser Resignation „Götz von Berlichingen" nicht nur als Drama, sondern auch als Dichtung überhaupt in der zweiten Fassung manche Vorzüge gegenüber der ursprünglichen Gestalt neu aufzuweisen hat. Beseitigung des Unschönen, Verschärfung der Charakteristik, größere Strenge in der Motivierung — das sind für jede Dichtung Verbesserungen. Und daß im besondern als realistisches Kunstwerk der „Götz" in der Umarbeitung noch gewonnen hat, geht zweifellos aus dem hervor, was über die Erhöhung der Natürlichkeit und der geschichtlichen Wahrheit gesagt wurde.

Dennoch meine ich durch die Vergleichung der beiden Fassungen gezeigt zu haben, daß es nicht angeht, die zweite im allgemeinen, in jeder Beziehung höher als die erste zu stellen. Wir sahen: viele der Änderungen, die der dramatischen Energie des

Ganzen zu gute kamen, bedeuteten eine Verminderung des allgemeinen poetischen Gehaltes. Vieles, was an sich ergreifende zarte oder kräftige Poesie war, hat der Rücksicht auf das dramatische Ganze weichen müssen. Viele Herzenstöne sind dem kritischen Verstande zum Opfer gefallen. Mancher große Zug ist bei der Beschränkung der Nebenrollen und der Episoden sowie bei der Dämpfung des Übertriebenen verloren gegangen. An dämonischer Größe hat der „Götz" bei der Umschmelzung, besonders durch die Milderung des „Kolossalischen" in Adelheid, entschieden eingebüßt. Und entschieden ist manche Schönheit und mancher kraftvoll große Zug der ursprünglichen Fassung unnütz geopfert, ist der poetische Gehalt des Werkes an einigen Stellen geschmälert worden, ohne daß die Rücksicht auf das dramatische Ganze oder auf die Naturwahrheit dazu zwang.

Und wie steht es nun mit dem dramatischen Ganzen in der zweiten Fassung? Ist „Götz von Berlichingen" in ihr wirklich ein vollendetes Drama geworden? das heißt: ward der Zweck der gebrachten Opfer völlig erreicht? Wohl ist die Handlung nun straffer konzentriert, aber noch immer findet zu häufig Scenenwechsel statt, der bei einer Aufführung den Zuschauer zerstreut und damit eine reine, einheitliche Wirkung des Dramas verhindert. Ebenso oft wie früher verändert sich der Schauplatz im dritten Akte, nur zweimal weniger im letzten. Wenn ein Hauptmittel, specifisch dramatische Wirkung zu erzielen, scharfe, vor allem kontrastierende Charakteristik ist, so sahen wir, daß in dieser Beziehung der „Götz" bei der Umarbeitung manches gewonnen, aber auch, daß er manches eingebüßt hat, daß manche Auslassungen und Änderungen die Lebendigkeit und Einheitlichkeit der Charaktere beeinträchtigten, daß die Kontrastwirkung, während sie auf der einen Seite erhöht wurde, anderseits Schwächungen erfuhr, namentlich durch die Milderung des Gegensatzes zwischen Götz und Weislingen, Weislingen und Adelheid, Elisabeth und Maria.

Was der zweite „Götz" vor dem ersten an dramatischem Gehalt, an theatralischer Technik voraus hat, kommt nach meinen früheren Auseinandersetzungen auch der tragischen Wirkung des Ganzen bei einer Aufführung zu gute. Aber es ist genug Un-

theatralisches geblieben, was auch jetzt noch diese tragische Wirkung beeinträchtigt. Und anderseits mußte konstatiert werden, daß die Hebung von Götzens Wesen, die Milderung seiner persönlichen Schuld die Tragik an sich herabsetzte, daß bei einer Lektüre die zweite Fassung nicht die reine, nicht die hohe tragische Stimmung erzeugen kann, wie die erste, daß der neue „Götz" als tragische Dichtung weniger hoch steht als der alte.

Kurz, die Frage darf nach meiner Ansicht nicht so gestellt werden: verdient die erste oder die zweite Fassung des „Götz" den Vorzug? sondern: was ist in der ersten und was in der zweiten Fassung besser, was weniger gut? Und die Frage wird verschieden beantwortet werden je nach dem Geschmack des Urteilenden und je nachdem er das Werk als Dichtung überhaupt oder im besondern als Drama und Theaterstück ins Auge faßt.

Eins aber unterliegt keinem Zweifel: der „Götz" ist in der umgeschaffenen Gestalt nicht mehr ein so naturgewaltiger Ausdruck des Sturmes und Dranges wie in seiner ursprünglichen. Unmittelbar aus des Dichters Herzen sprang diese hervor und bringt deshalb unmittelbar zu unserm Herzen. Alle Sturm- und Drangtendenzen klingen darin brausend und feurig, wie Goethes Seele sie barg, zu einem machtvollen Akkorde zusammen. In der Umarbeitung sind diese Tendenzen gemildert, manche auch ganz unterdrückt worden. An Wärme und an Reichtum hat die Dichtung verloren, da der kritische Verstand die Geburt des übervollen Herzens noch einmal erzeugte. Der Zeit, in der sie entstand, ist sie ferner gerückt, nicht nur durch die Mäßigung des Sturm- und Drangtones, auch durch das Streben nach strengerer historischer Wahrheit. Auch unserer Zeit steht damit das umgearbeitete Werk weniger nahe als das ursprüngliche und kann schon deshalb uns nicht so zwingend ergreifen. Eine Dichtung, deren Stoff der Vergangenheit angehört, wird um so stärker auf uns wirken, je mehr allgemein-menschliche, vom Wechsel der Zeiten unabhängige Züge sie enthält. Nun war, das Ganze der menschlichen Natur zum Ausdruck zu bringen, das höchste Ideal der Stürmer und Dränger, und als Verwirklichung dieses Ideales ist der erste „Götz" an allgemein-menschlichen Zügen viel reicher als der zweite. In viel höherem Grade entrollt er ein Bild

vom Ganzen der Menschennatur und des Menschenlebens als der „Götz" von 1773, der viel mehr nur ein Geschichtsbild ist, das Bild einer bestimmten Epoche der deutschen Vergangenheit.*) —

Nichtsdestoweniger übte auch die zweite Fassung, in der allein „Götz von Berlichingen" zunächst vor das Publikum trat, eine weit und tief gehende Wirkung. Aus den Verhältnissen der Zeit hervorgewachsen, ein Bedürfnis der Zeit, fand der Sturm- und Dranggeist auch lauten Widerhall in ihr. Und eine gewaltige Offenbarung dieses Geistes war trotz aller Dämpfung der „Götz" doch geblieben. Hamanns und Herders neue, auf eine Verjüngung des deutschen Lebens zielende Ideen sprachen hier zum erstenmal in Gestalten verkörpert aus einer großen Dichtung zum Volke, sprachen damit zum erstenmal zum ganzen Volke, nicht nur zu dem kleinen Kreise, der Hamann und Herder las.

„In seiner ganzen Größe", sagt Jakob Grimm in der Gedächtnisrede auf Schiller, „stand Goethe plötzlich vor den Zeitgenossen da." Freilich nicht vor allen Zeitgenossen; man muß nicht denken, daß Goethe im großen Publikum durch den „Götz" eine auch nur annähernd ähnliche Berühmtheit erlangt habe, wie etwa vor einiger Zeit Wildenbruch mit seinem „Harold" oder Sudermann mit der „Ehre". Die Verhältnisse lagen damals anders. Die Dichter unserer Tage haben es trotz ihrer häufigen Klagen viel leichter, das Interesse des großen Publikums für ihre Werke zu wecken, als Goethe und Schiller. Auch bei dem kleinen Teile des Publikums, der schon damals die neuen Erscheinungen des Büchermarktes mit Aufmerksamkeit verfolgte und auch äußerlich, durch Wohnsitz oder Verbindungen, dazu im stande war, stieß der „Götz" zunächst auf wenig Verständnis. Die Philister des guten Geschmacks und die Aufklärer von ihrem fran-

*) Von den späteren Bühnenbearbeitungen des „Götz" sind die wichtigsten die von 1803—4 und 1809, von Goethe selbst vorgenommen. Vgl. Brahm im G.-Jahrb. II S. 120 ff. und Bächthold, Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt, Freiburg i. Br. und Tübingen 1882 (die drei ersten Fassungen des Dramas übersichtlich nebeneinander gedruckt). Von den neueren Veröffentlichungen zur Bühnengeschichte des „Götz" hebe ich hervor Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen II (1891) und Nollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne (Leipziger Dissertation 1893).

zösischen Standpunkt sahen in ihm, wie in Shakespeare, ein „Ungeheuer", ein „Monstrum". Der alte Bodmer spürt „hie und da etwas von Shakespeares Geist, doch nicht weit her und in Sprüngen", selbstbewußt erklärt er dem „verwirrendsten und verworrensten Schauspiel" gegenüber seine eignen armseligen Nationaldramen für „historischer und dramatischer".*) Das Hauptorgan der Berliner Aufklärung, Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek, schwieg bis zum Jahre 1776 ganz, und aus der Kritik, die dann erschien, spricht neben der Anerkennung einzelner Schönheiten vor allem die Angst, diese regellose Dichtung könnte allzu große Begeisterung in Deutschland wecken und eine für die Kunst verhängnisvolle Nachahmung finden. Der Fürst der Aufklärung, Friedrich der Große, nannte den „Götz" eine „abscheuliche Nachahmung jener schlechten englischen Stücke und widerlichen Geschmacklosigkeiten Shakespeares". Der größte Geist der deutschen Aufklärung, Lessing, äußerte seine Meinung nur in Briefen an seinen Bruder und auch da sehr zurückhaltend. Der Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie, der die französische Dramatik als einen Pseudo-Klassizismus aufgedeckt hatte, deutet zwar an, daß man den „Götz" nicht nach französischem Maßstabe beurteilen dürfe. Aber der Verehrer des wahren Klassizismus, der Retter der aristotelischen Poetik, der Dichter der „Emilia Galotti" empfindet die neue Dramatik, deren erstes Beispiel der „Götz" war, doch als „theatralisches Unwesen" und er meint, wenn das Theater nicht aufgehört hätte ihn zu interessieren, so würde er Gefahr laufen, „mit Goethen trotz seinem Genie, auf das er poche, anzubinden".

Unter den ausführlichen Besprechungen, die wir aus jener Zeit kennen,*) ward die Kritik Wielands im „Teutschen Merkur", die einige Vorwürfe anderer Recensenten zurückwies, am meisten der Bedeutung des Dramas gerecht. Die Behauptung, der „Götz" sei ein schönes Ungeheuer, ergänzt er durch den Wunsch: „Möch-

*) Vgl. G.-Jahrb. V S. 184 ff.

**) Vgl. Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen Bd. I, Berlin 1883. Ergänzungen dazu liefert Winter, Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen II).

ten wir viele solche Ungeheuer haben." Und wenn auch die alle Regeln umstürzende Maßlosigkeit des jungen Genies seinem Geschmack ebensowenig wie dem der übrigen Kritiker aus der alten Schule zusagt, so ist ihm doch ein solches „junges mutiges Füllen", mag es sich noch so ungebärdig tummeln, lieber als ein lahmer Esel, denn aus dem Füllen könne noch ein Bucephalus werden, aus dem Esel niemals. Mit warmer Begeisterung rühmt er vor allem die Anschaulichkeit der „lebendigen Gemälde", die lebensvolle Charakteristik, den naturwahren Ausdruck der Empfindung, darin den jungen Dichter hoch über die „besten" Franzosen, ihn Shakespeare an die Seite stellend.

Ein Ton klingt durch alle Besprechungen, die damals erschienen: die Klage, daß ein so großer Dichter sich durch Shakespeare zu so arger Verkennung der Eigentümlichkeit des Dramas habe verführen lassen, daß er sein unleugbares Talent nicht in den Dienst der deutschen Bühne gestellt, sondern nur ein Buchdrama geliefert habe. Eine Aufführung des Stückes hielt man zunächst für ganz unmöglich, auch Wieland macht sie davon abhängig, daß „irgend eine wohlthätige Fee ein eigen Theater und eigene Schauspieler dazu herzaubere", und meint, Goethe selbst habe nur ein Drama zum Lesen schreiben wollen; ihn zu beschuldigen, er habe wirklich an eine Vorstellung auf der Bühne gedacht, sei ebensoviel wie ihm den allgemeinen Menschenverstand abzusprechen. Und als die Aufführung dann doch schon 1774 in Berlin*) und in Hamburg erfolgte, änderte der Beifall, den sie bei einem Teile des Publikums fand, wenig an dem Urteil der Kritiker über die theatralische Wirksamkeit des Stückes. Nach wie vor vermissen sie in ihm die Einheit, die ein Bühnendrama haben müsse, und indem sie den Mangel dieser Einheit auf die Übertreibung der Shakespeareschen Manier zurückführen, fällen sie über den zweiten „Götz" dasselbe Urteil, welches Herder über den ersten gesprochen hatte, daß Shakespeare den jungen Dichter ganz verdorben habe. Ein Urteil, durchaus begreiflich, nur natürlich von denen, deren Ideal die klassische Bühnendichtung der Franzosen war, wie auch von denen, die mit Lessing über die

*) Vgl. Goethe-Jahrbuch II S. 87 ff.

Franzosen zurückgriffen auf das antike Drama. Und wenn sie behaupten, der häufige Wechsel des Orts, besonders im letzten Akte des Stückes, reiße bei einer Aufführung den Zuschauer aus der tragischen Stimmung, weil er seine Aufmerksamkeit zerstreue, so müssen wir noch heute trotz der größeren Freiheit, welche die Bühne inzwischen erworben hat, ihnen beistimmen. Dagegen nicht, wenn sie denselben Tadel gegen die Vernachlässigung der Einheit der Zeit richten. Und entschieden übertrieben der zweiten Fassung gegenüber ist, was von der fehlenden Einheit der Handlung gesagt wird. Da heißt es z. B.: „Der Plan kann bei diesem Stück gar nicht in Betracht kommen. Das Bemerkenswerte und Vortreffliche in demselben besteht gänzlich in Schönheiten des Details"; ein andermal: „Es ist, wenn man sich so ausdrücken darf, eine Reihe der vortrefflichsten Gemälde, die nach und nach lebendig werden und weiter unter sich keinen Zusammenhang haben, als daß sie zu Götzens Lebzeiten vorfallen. Weder Einheit der Handlung noch Vorbereitung einer Begebenheit zur andern." Was die Kritiker fehlende Einheit der Handlung nannten, das empfanden die Zuschauer, durch die pedantisch klaren, „regelmäßigen" Schauspiele jedes eignen Denkens, jeder eignen Phantasiethätigkeit entwöhnt, als Unverständlichkeit. So hielt man es bei den Vorstellungen in Berlin und Hamburg für nötig, am Eingang des Theaters einen gedruckten Auszug aus dem Schauspiel verkaufen zu lassen, „worinnen die Geschichte des Stückes im Zusammenhang vorgetragen war"!*) Charakteristisch für das geringe Verständnis, das man der Handlung des Dramas entgegenbrachte, ist der Vorschlag eines Kritikers, der Verfasser hätte die Geschichte Götzens von den Schicksalen Weislingens trennen, Götz „ohne Weislingen unglücklich werden lassen" und auf diese Art aus dem einen Drama zwei Theaterstücke, jedes mit einheitlicher Handlung machen sollen.**) Keine Ahnung also von der Genialität, mit welcher der Dichter in Weislingen seinem Helden den Gegenspieler erfand, keine Ahnung davon, wie viel

*) Vgl. Winters Abhandlung in Litzmanns Theatergeschichtl. Forschungen II S. 27 ff.

**) Ein Experiment, das Goethe 1809 unternahm, natürlich ohne jeden Erfolg.

das Stück mit Weislingen und der ihm unlösbar verbundenen Adelheid an poetischer Schönheit, an Größe und nicht minder an dramatischem Gehalt verloren haben würde, wenn auch zugegeben werden muß, daß die Schicksale der beiden auch in der zweiten Fassung noch einen zu großen Raum einnehmen.

Dieselbe Verständnislosigkeit für das eigentliche Wesen der Dichtung zeigt sich in dem Urteil über die rührenden Scenen. Bei ihnen verweilen die Kritiker mit Vorliebe, also nicht bei dem, was dem „Götz" allein eigentümlich, was darin ganz neu war, sondern bei dem, worin er sich an die ältere deutsche Dramatik, an die rührende Komödie und die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels anschloß. Noch mehr solcher Rührscenen verlangt einer, bei denen man „erst seine Augen auszutrocknen nötig hätte, bevor man weiterlesen könnte". Er macht den Dichter aufmerksam, wo in seinem Stoff noch rührende Situationen vorhanden gewesen wären, und für ihre Ausführung gäbe er gern die Unterredung Götzens mit dem Bruder Martin und das Gespräch der Elisabeth und Maria mit dem Knaben Karl hin, Scenen, die unter gänzlicher Verkennung ihrer Bedeutung mit sehr pedantischen Gründen für entbehrlich erklärt werden. Pedantisch ist auch der Tadel der Abweichungen, die Goethe sich vom geschichtlichen Thatbestand erlaubt habe. Daß er seinen Helden im Bauernkrieg sterben lasse, während er in Wahrheit noch bis zum Jahre 1562 gelebt habe, daß Götz in Wirklichkeit kein Schwager Sickingens gewesen sei, wird dem Dichter vorgehalten, und zweifelnd wird erwogen, ob beim historischen Götz die rechte Hand eisern gewesen sei, ob die Überlieferung und die Wahrscheinlichkeit nicht vielmehr für die linke spreche. Pedantisch, verständnislos ist zum großen Teil auch das Lob, welches ausgesprochen wird. Wenn das, was Goethe in seinem Drama frei erfunden hat, darunter solche Figuren wie Adelheid, Weislingen, Franz, Georg den Erfindungen Klopstocks in seiner Messiade an die Seite gesetzt werden, so läßt sich das noch verstehen. Aber welche Urteilslosigkeit, daß jene lebensvollen Goetheschen Gestalten auch mit den Erfindungen eines Geßner in seinem „Tod Abels" auf gleiche Stufe gestellt werden. Die meiste Anerkennung findet noch der Fortschritt, den die Wahl eines Stoffes

aus der deutschen Reichshistorie gegenüber der früheren Dramatik bezeichnet. Nicht nur der Vorteil des leichteren Verständnisses wird im Gegensatz zu den Dramen, die nach dem Beispiel der Franzosen in fremde Länder und Zeiten führten, hervorgehoben. Auch deutscher Patriotismus kommt zu Worte, die Freude an deutschem Wesen, wie es hier dargestellt werde, und die Hoffnung, daß durch Behandlung ähnlicher Stoffe die Deutschen endlich eine nationale Dramatik erhalten würden, wie sie einst die Griechen gehabt hätten. Ebenso weiß man es dem Verfasser Dank, daß er das Publikum aus den „Hermannswäldern", in deren Schatten Klopstock und andere patriotisch gestimmte Dichter ihre Stoffe gesucht hatten, in eine hellere, der Gegenwart näher liegende Periode der deutschen Vergangenheit leite. Daneben werden aber auch über den deutsch-nationalen Gehalt des Dramas Stimmen laut, die von Mangel an Verständnis vollgültiges Zeugnis ablegen. Es wird gerühmt, man könne aus dem „Götz" frühere deutsche Sitten und Denkart besser kennen lernen als aus manchem Geschichtsbuch, es wird bedauert, daß der Verfasser nicht noch mehr „Turnierbücher und Chroniken" studiert habe, weil dann sein Drama noch reichere Belehrung über die deutsche Vergangenheit bieten würde. Es spricht aus solchen Bemerkungen noch die Auffassung der Poesie, die Opitz in Deutschland begründet hatte, die Ansicht, daß der Dichter die Aufgabe habe, die Kenntnisse seiner Mitmenschen zu bereichern, daß seine Mission also mit der des Gelehrten zusammenfalle. Auf dem Theaterzettel der ersten Berliner Aufführung stand zu lesen, das Stück sei von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Kann es da Wunder nehmen, daß man an den jungen Dichter sogar das Ansinnen stellte, eine kritische Ausgabe der alten Lebensbeschreibung seines Helden mit Anmerkungen zu veranstalten? In dem antiquarischen Gehalt des Stückes sahen viele seinen Hauptwert, und so hätten sie denn auch gern die Sprache noch mehr antiquarisch gehabt. Die Vermengung der alten und der modernen Sprache erregt bei fast allen Kritikern Anstoß. Selbst Wieland tadelt, daß die altertümliche Sprache wesentlich auf Götz beschränkt sei, daß nicht alle Personen des Dramas so sprächen, wie man zur Zeit des Kaisers Maximilian

zu reden pflegte. Und doch ist gerade die richtige Mitte bewundernswert, die Goethe in der Sprache zwischen Altertümlichem und Modernem eingehalten hat. Mehr Modernes würde das historische Kolorit der Dichtung schädigen, mehr Altertümliches würde dem Leser und in noch höherem Grade dem Zuschauer das Verständnis erschweren und den Genuß verkümmern. Wie das gegenwärtige, so darf die Poesie auch ein vergangenes Leben nicht sklavisch genau, nicht photographisch abschildern, sonst tritt sie auf fremdes Gebiet über, auf den Boden der Wissenschaft und verfehlt ihre Bestimmung. Es wäre ein unkünstlerischer Naturalismus, wenn im „Götz" alle Personen die Sprache der Chroniken des sechzehnten Jahrhunderts redeten. Das Werk würde damit an allgemeinem poetischen Gehalt unendlich verlieren, und es würde vor allem aufhören, eine moderne Dichtung zu sein. Aber das Moderne in dem Drama ward eben neben dem Antiquarischen wenig empfunden, kam nur vereinzelten Kritikern zum Bewußtsein. Im allgemeinen ahnte man nichts von den Beziehungen, die in der Seele des Dichters zwischen der geschilderten Vergangenheit und den Verhältnissen seiner Zeit sich geknüpft hatten, nichts davon, daß die historische Begebenheit hier zum Gefäß einer ganz neuen Lebensanschauung gemacht war, daß in der Darstellung dieses Kampfes der alten Raubritter mit den Höflingen sich die leidenschaftliche, von neuen Ideen und Empfindungen bewegte Seele einer jungen Generation und ihres gewaltigsten Vertreters ausstürmte. Indem die große Masse der Zeitgenossen dies nicht erkannte, indem sie den neuen Ideengehalt nicht würdigte und ebensowenig den Vorzug, den der „Götz" nicht nur vor allen früheren deutschen Dramen, sondern vor der ganzen früheren deutschen Poesie durch die ihm innewohnende Kraft des Gefühls behauptete, indem sie seine Vorzüge vielmehr in dem suchte, was er mit der früheren deutschen Dichtung gemein hatte, fehlte die Erkenntnis des Epochemachenden, fehlte die Empfindung dafür, daß mit diesem Werk eine neue glanzvolle Zeit der deutschen Litteratur anbräche. Wohl ward das Stück als eine ganz neue Gattung von Dramen empfunden und von einigen Kritikern auch ausdrücklich angekündigt, aber das Neue sah man entweder nur in der unregelmäßigen Form, also in einer Eigenschaft, die

man unbedingt verurteilte, oder in der bunten Mannigfaltigkeit des Inhalts, daß darin, wie ein Kritiker schreibt, „so vielerlei zusammengebracht sei". Und nach diesen beiden Seiten war der „Götz" noch nicht einmal etwas ganz Neues, mit beiden wies er auf die Haupt- und Staatsaktionen der Volksbühne zurück.

Goethe klagt in „Dichtung und Wahrheit", die Teilnahme des Publikums am „Götz" sei im allgemeinen nur eine stoffartige gewesen. Daß es sich in der That so verhielt, geht aus dem hervor, was eben über die Beurteilung des Werkes mitgeteilt wurde. Aber ich meine, das ist durchaus begreiflich, das erklärt sich nicht nur aus den Zeitverhältnissen, aus der Art, wie man Poesie damals empfand und auffaßte, sondern auch aus dem Charakter der Goetheschen Dichtung selbst. Auch der junge Goethe wird anders darüber geurteilt haben als später der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit". Für ihn selber war, als er den „Götz" schrieb, offenbar der Stoff die Hauptsache; er war es ja bei allen echten Erzeugnissen der Genieperiode, ein Hauptunterschied der Stürmer und Dränger von den aufgeklärten Dichtern, im ganzen Wesen jener begründet, liegt ja darin, daß sie in der Form gegenüber dem Inhalt etwas Gleichgültiges sahen oder vielmehr etwas, das sich durch den Inhalt von selbst ergeben sollte.

Ergötzlich und bezeichnend für die litterarische Bildung der Zeit ist allerdings die Art, wie die stoffliche Teilnahme sich äußerte. Die Proben, die auch davon schon gegeben wurden, lassen sich aus den Mitteilungen in „Dichtung und Wahrheit" vermehren. Der Dichter ward beschuldigt, das Faustrecht wieder einführen zu wollen. Ein Buchhändler bestellte bei ihm ein Dutzend gleicher Stücke wie „Götz von Berlichingen".

Was in der letzteren Beziehung Goethe nicht leistete trotz des guten Honorars, welches versprochen wurde, das besorgten seine Nachahmer. Der „Götz" ist der Vater all der zahlreichen Ritterdramen, die von der Sturm- und Drangperiode bis zur Romantik den deutschen Büchermarkt überfluteten.*) Unter ihnen halten sich manche, vor allen Klingers „Otto", Törrings „Kaspar

*) Vgl. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts, Straßburg 1880.

der Thorringer" und „Agnes Bernauerin" auf der Höhe unserer Litteratur. Im allgemeinen aber sank das Ritterdrama in die Poesie zweiten Ranges hinab, die neben den Werken unserer großen Dichter hergeht. Und ganz dieser Art Poesie, der seichten Unterhaltungslitteratur gehört der Ritterroman der Spieß, Cramer und Genossen an, der sich aus dem Ritterdrama entwickelte und damit gleichfalls zur Nachkommenschaft des „Götz" gehört. Erst zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ward das Ritterwesen von neuem in unsere ideale Litteratur emporgehoben: in Schillers „Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell", in der reichen Ritterdichtung der Romantiker. Und auch da verleugnet die Ritterpoesie nicht ihre Abkunft vom „Götz". Besonders klar liegt dessen Einfluß gerade in zweien der bedeutendsten und erfreulichsten Erzeugnisse der Romantik am Tage, in Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn" und Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter". Nicht das Ritterwesen allein knüpft das Band zwischen der Romantik und „Götz von Berlichingen" so fest, vor allem auch die deutsch-nationale Stimmung. In vollen Tönen läßt Ludwig Tieck das Lob des Dramas da erklingen, wo er in seiner Einleitung zu Lenzens Schriften „die ganze Geschichte der erneuerten Nationalität in Gesinnung und Geschmack an Goethes erste Werke bindet".*)

Überhaupt weit über die Ritterpoesie hinaus reicht die Einwirkung des Goetheschen Jugenddramas. Wenn sein Eindruck auf das große Publikum nicht der Bedeutung des Werkes entsprach, so ward es dagegen von den Gesinnungsgenossen des jungen Dichters, von den Kreisen, in denen, wie in ihm, der Geist des Sturmes und Dranges lebte, mit jubelnder Begeisterung aufgenommen. Sie begrüßten darin ein erstes gewaltiges Beispiel der neuen Poesie, die ihnen als Ideal vorschwebte, sie jauchzten auch den dramatischen Mängeln des „Götz" zu als einem glänzenden Sieg über die verhaßten Regeln, durch die sie ihren Genius gefesselt fühlten, als der „Morgenröte einer neuen Dramaturgie", wie Hamann in einem Briefe an Herder das Stück nannte. Deutschtum, Kraft und Freiheit, Freiheit des

*) A. a. O. Bd. I S. CXXVI.

Menschen und im besondern Unabhängigkeit des Dichters von Regeln — diese Haupttendenzen des „Götz" schürten zunächst das längst brennende Feuer in Goethes Straßburger und Frankfurter kraftgenialischen Genossen. Unter dem unmittelbaren Einfluß des Goetheschen Schauspiels entstand die wilde Dramatik der Lenz, Klinger, Wagner. Begeisternd wirkte das Stück weiter auf die Göttinger Dichter, belebte die ähnliche Gesinnung, die auch in ihnen schon lag. „Welch ein durchaus deutscher Stoff", schreibt Bürger an Boie, „welch kühne Verarbeitung! Edel und frei wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regeln-Codex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement mit Leben und Odem, bis in seine kleinsten Adern beseelt, vor Augen. Glück zu dem edlen, freien Mann, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war." Wenn solche Stimmen fast nur in Briefen ertönen, nicht in der öffentlichen Kritik der Zeit, so hat das seinen Grund darin, daß Recensieren nicht Sache der Stürmer und Dränger, daß ihnen dies Geschäft ebenso verhaßt war wie die Regeln. Doch klingt ihre Auffassung des „Götz" wieder in einer kurzen Besprechung der Frankfurter Gelehrten Anzeigen, die Beziehungen zu den Kraftgenies hatten. „Form sei Form", heißt es da, „lieber noch zwanzigmal mehr Sonderbarkeiten, wie sie hier vorkommen, als das Alltagsgewäsche, das man in den deutschen Schauspielen verschlucken muß. Nennt dies Poem, wie ihr wollt — von Götzens Belagerung an wird euch's warm ums Herz werden, ihr werdet dem Sterbenden sein Freiheit, Freiheit! nachrufen." Und ein schwäbisches Kraftgenie, Schubart, der Dichter der „Fürstengruft", dessen Freiheitsstimme bald in dem Kerker des Hohenasperg verhallen sollte, gab der Begeisterung der jungen Generation zwar kurzen aber kraftvollen Ausdruck in drei Anzeigen seiner „Deutschen Chronik". Von dem „Riesenarm des vortrefflichen Goethe", von seinem „Meisterstück, seinem einzigen Schauspiel" spricht er. Patriotisch klopft sein Herz bei der Nachricht von der gelungenen Aufführung des „Götz" in Berlin. „Alle gebrechlichen Seelen aber, die an Götz von Berlichingen keinen Geschmack finden", verweist er in das „Lazareth des Cervantes unten am Fuße des Parnasses". Das ist der Ton, den wir von Goethes Shakespearerede her kennen.

Schubarts Gesinnung wuchs sich zu wahrer Größe aus in seinem Landsmann und Verehrer Schiller. Aus Schubarts Feder stammt die Erzählung, der Schiller den Stoff zu seinen „Räubern" verdankt. Der ganze Geist aber, der in diesem Schauspiele lebt, und zahlreiche einzelne Züge weisen auf das begeisternde Vorbild des „Götz von Berlichingen".*) Wie dieser in den Ritterdramen und Ritterromanen, so hatte Schillers Schauspiel in den Räuberdramen und Räuberromanen eine reiche Nachfolge, diese beiden Gattungen der Litteratur zweiten Ranges gehen vielfach ineinander über, namentlich in den Hauptheldeu mischen sich Züge von Karl Moor und Götz, und so führt auch die Räuberdichtung, die dann gleich der Ritterdichtung zur Zeit der Romantik aus der Unterhaltungsschriftstellerei wieder in die Sphäre der idealen Litteratur emporbrang, im letzten Grunde auf Goethes Schauspiel zurück. Bekannt ist, daß Goethe bei seiner Rückkehr aus Italien Schillers Jugenddramen mit sehr ungnädigen Augen ansah. Ihre wilde Leidenschaftlichkeit in Gehalt und Form widerstrebte seiner unter italienischem Himmel geläuterten Kunstanschauung. Wenn er aber sagt, daß Schiller gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen er sich zu reinigen gestrebt, über Deutschland ausgegossen habe, so giebt er selbst zu, daß Schiller nur fortsetzte, was er im „Götz" eingeleitet hatte. In der That wirkte dieser über die „Räuber" hinaus auch auf Schillers fernere Jugenddramen bis zum „Don Carlos". Freiheit ist auch in ihnen der Gegenstand des Kampfes und zwar dieselbe wie im „Götz", die Freiheit, die sich auf den Individualismus gründet, freies Menschentum, das seine Kräfte voll entfalten kann, nur dieses Ideal mehr philosophisch vertieft, noch leidenschaftlicher ausgesprochen und stärker politisch gefärbt als bei Goethe. Und gleich dem „Götz" sind diese Stücke in ihrer Form Bethätigungen der verlangten Freiheit, wenn auch Schiller, der geborene Bühnendichter, nicht mit den falschen zugleich die wahren, die notwendigen Gesetze der dramatischen Technik über den Haufen wirft.

Die zuletzt genannten Dichter, das heißt die Stürmer und Dränger, die sich durch den „Götz" ermutigt fühlten, ihr Ideal

*) Vgl. Minor, Schiller I S. 309—310.

einer neuen, freieren Poesie in Wirklichkeit umzusetzen, verhalfen nun aber im Verein mit Goethe dieser neuen Dichtung zum raschen Siege. Und da unmittelbar aus dem Sturm und Drang der Klassizismus sich entwickelte und aus beiden die Romantik hervorging, so erscheint der Geist, der im „Götz" zum Ausdruck kam, erscheinen seine Haupttendenzen fortwirkend durch die genannten drei größten Epochen unserer Litteratur, bis endlich auch im Leben unseres Volkes Deutschtum, Kraft und Freiheit wieder auferstanden, bis das „edle deutsche Wirken", welches Herder im Shakespeareaufsatz am Dichter des „Götz" rühmte, zum Waffenkampfe gegen französische Tyrannei wurde. Ein litterarisches Vorspiel dieses politischen Befreiungskampfes kann nach allem, was wir gehört haben, der ganze Sturm und Drang, kann im besondern seine erste große, seine kühnste That, „Götz von Berlichingen" heißen. Der französischen Kultur galt der Krieg, in welchem das Drama der entscheidende Schlag war. Überall, wo man seine Bedeutung voll erkannte, wurde es als solcher empfunden und gefeiert. Auch von dem deutschen Patrioten, der neben Herder am kräftigsten auf die Entstehung und Gestaltung des Schauspiels eingewirkt hatte, von Justus Möser. Auf „Götz von Berlichingen" vor allem als eine grunddeutsche Originaldichtung, als ein kerngesundes Volksstück berief er sich, da er 1781 sich zum Verteidiger der deutschen Litteratur und Sprache gegen Friedrichs des Großen Angriffe aufwarf und den König belehren wollte, daß die Deutschen die Franzosen als Vorbilder und Lehrer in der Poesie nicht mehr nötig hätten, nicht mehr brauchen könnten, daß sie selbst ihre „Eichen zu den härtesten, höchsten und reinsten Stämmen zu ziehen" vermöchten, sie nicht „von einem französischen Kunstgärtner zustutzen und aufschnitzeln" lassen müßten. Es ist kein Zufall, daß die Begeisterung für Goethes Jugenddichtungen, im besondern für seinen „Götz" in den Kreisen der Romantiker um die Zeit der Befreiungskriege wieder so recht lebendig wurde. Es besteht ein historischer Zusammenhang zwischen Sturm und Drang und Romantik, zwischen der Stimmung des ersten deutschen Ritterschauspiels und der Stimmung des ritterlichen deutschen Freiheitskampfes, ein Zusammenhang, der hier nur angedeutet werden konnte.

Der Litterarhiſtoriker aber ſieht durch die Dichtung der vorhin genannten drei Perioden nicht nur die allgemeinen Tendenzen des „Götz“ fortwirken, für ihn weiſt da, in der idealen Litteratur wie der Unterhaltungsſchriftſtellerei, auch eine Fülle von Einzelheiten auf Goethes großes Jugendwerk zurück. Dieſe Einzelheiten, die gleichfalls nicht auf die Ritterdichtung beſchränkt und im Roman und in der Lyrik ſo gut wie im Drama zu finden ſind, können hier nicht erörtert werden. Als Thatſache ergiebt ſich, wenn man ſie alle zu der allgemeinen Nachwirkung des „Götz“ hinzunimmt: kein anderes Erzeugnis der deutſchen Poeſie übte einen ähnlichen Einfluß über mehrere Epochen aus. Dazu befähigte den „Götz“ die Mannigfaltigkeit der Elemente, die er in ſich birgt, und ſie, die Möſer gleichfalls der Armut und Einförmigkeit der franzöſiſchen Litteratur preiſend gegenüberſtellte, hat ihre Wurzel in der Vielſeitigkeit, zu der Goethes Weſen in Straßburg ausgebildet war. Mit der Geſamtheit ſeiner Wirkungen iſt „Götz von Berlichingen“ der vollgültige Beweis dafür, daß von Goethes Straßburger Zeit eine neue Epoche der deutſchen Kultur ausging. —

Alles in allem: jedem Deutſchen müſſen die ſchönen Worte aus dem Herzen geſprochen ſein, mit denen Herder das Drama, nachdem er es 1786 für die Sammlung von Goethes Schriften durchgeſehen hatte, an den Dichter zurückſchickte: „Lieber Bruder! Hier haſt Du Deinen Götz, Deinen erſten einigen ewigen Götz mit innigbewegter Seele. Gott ſegne Dich, daß Du den Götz gemacht haſt, tauſendfältig.“

Anmerkungen und Erläuterungen.

I. Goethe in Frankfurt 1749—65.

1. (Zu S. 9.) Goethes Faust im Studierzimmer kann uns vor Augen treten, wenn Haller Newton und damit bis zu einem gewissen Grade sich selber schildert („Die Falschheit menschlicher Tugenden"):

Versenkt in tiefen Traum nachforschender Gedanken
Schwingt ein erhabner Geist sich aus der Menschheit Schranken.
Seht den verwirrten Blick, der stets abwesend ist
Und vielleicht itzt den Raum von andern Welten mißt.
Sein stets gespannter Sinn verzehrt der Jahre Blüte,
Schlaf, Ruh und Wollust fliehn sein himmlisches Gemüte.

Noch manche andre Stellen in Hallers philosophischen Lehrgedichten gemahnen an die Faustmonologe: titanenhafter Wissensdrang, gegen die Schranken der menschlichen Erkenntnis anstürmend, findet häufigen Ausdruck. Fausts Klage:

Da steh' ich nun, ich armer Thor!
Und bin so klug als wie zuvor —
Und sehe, daß wir nichts wissen können

klingt vor in Versen wie („Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben"):

Im Gelsterlabyrinth, in scheinbaren Begriffen
Kann auch der Klügste sich in fremde Bahn vertiefen;
Und wenn sein sichrer Schritt sich nie vom Pfad vergißt,
Am Ende sieht er doch, daß er im Anfang ist.

Die Unvollkommenheit des menschlichen Wissens hielt Haller besonders den Naturforschern vor. Im Gedicht „Die Falschheit menschlicher Tugenden" fährt er, nachdem er die schwierigsten Probleme aus dem Leben der Natur, des Kosmos als Fragen aufgeworfen, fort:

Doch suche nur im Riß von künstlichen Figuren,
Beim Licht der Zifferkunst, der Wahrheit dunkle Spuren.
Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,
Zu glücklich, wann sie noch die äußre Schale weist!
Du hast nach reifer Müh und nach durchwachten Jahren
Erst selbst, wie viel uns fehlt, wie nichts du weißt, erfahren!

Eine ganz ähnliche Stimmung, wie sie Faust vor dem Zeichen des Makrokosmus ergreift:

Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo faß' ich dich, unendliche Natur?

Die Folge des Mißverhältnisses zwischen dem keine Grenzen wollenden Erkenntnistrieb und der Beschränktheit der Erkenntnis war für Haller Selbstbeschränkung, Beschränkung auf das Wissensmögliche und Erhebung des

Handelns über das Denken und Forschen: „Gott fordert ja von uns zu thun und nicht zu wissen“ („Über den Ursprung des Übels“). Er fand im Alter nach Beruhigung des leidenschaftlichen Strebens wahre Befriedigung in praktischer Thätigkeit, in politischer und gemeinnütziger. Hier ähnelt er dem Faust des zweiten Teiles der Goetheschen Dichtung. Im Rhonethal gewann er ein großes Sumpfgebiet der Kultur; die Idee einer solchen That, die den Schluß von Fausts Wirken bildet, war schon in den „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben“ aufgetaucht:

Das Meer wird selbst verdrängt, sein altes Ziel entfernt,
Wo manches Schiff verging, wird reiches Korn geernt't.

2. (Zu S. 10.) Durch Neukirch konnte Goethe eine erste Anregung erhalten zu satirischer Betrachtung des Lebens und der Menschen seiner Zeit. Neukirchs Satire war lebendiger als die seiner deutschen Vorgänger, traf nicht nur, wie noch die Canitzens, allgemein-menschliche Schwächen, sondern auch die besonderen Verkehrtheiten der Zeit und veranschaulichte sie durch charakteristische Einzelzüge, die eine scharfe und reiche Beobachtung des Lebens verraten. Da erscheinen schon die Hauptthemen der Satire des jungen Goethe: der Hochmut des Geburtsadels, der Kritiker, die tote Büchergelehrsamkeit, die verkehrte Erziehung der Jugend. In der Satire „Auf die Trägheit“ klagt der Student Muffel in Leipzig: „Es ist doch ein recht verdammter Ort. Die Thaler fliegen so wie Fledermäuse fort.“ Daran erinnert es, wenn der Student Goethe bald nach der Ankunft in Leipzig das teure Leben dort einem Freunde schildert: „Zum Henker, das fühlt mein Beutel. Halt! rettet! haltet auf! Siehst du sie nicht mehr fliegen? Da marschierten 2 Louisdor. Helft! Da ging eine. Himmel! schon wieder ein paar“ (DjG. I S. 9).

Der Anfang von Canitzens Satire „Der Hof“ (Deutsche National-Litt. 39 S. 422) könnte auf die S. 38 mitgeteilten Worte Goethes über die beste Welt eingewirkt haben.

3. (Zu S. 12—13.) Für das Verhältnis des Sturmes und Dranges zur Aufklärung möchte ich auf eine Stelle in Herders „Reisejournal“ aufmerksam machen (Sämtl. Werke IV S. 411—12): „So arbeiten wir uns mit unserm Deism, mit unserer Philosophie über die Religion, mit unserer zu feinen Cultivirung der Vernunft selbst ins Verderben hinein. Aber das ist in der ganzen Natur der Sachen unvermeidlich. Dieselbe Materie, die uns Stärke giebt und unsre Knorpel zu Knochen macht, macht auch endlich die Knorpel zu Knochen, die immer Knorpel bleiben sollen: und dieselbe Verfeinerung, die unsern Pöbel gesittet macht, macht ihn auch endlich alt, schwach und nichts tauglich. Wer kann wider die Natur der Dinge? Der Weise geht auf seinem Wege fort die menschliche Vernunft aufzuklären, und zuckt nur denn die Achseln, wenn andre Narren von dieser Aufklärung als einem letzten Zwecke, als einer Ewigkeit reden. Alle Aufklärung ist nie Zweck, sondern immer Mittel; wird sie jenes, so ist's Zeichen, daß sie aufgehört hat, dieses zu seyn, wie in Frankreich u. s. w.“ Als Herder dies schrieb, fühlte er sich

mit Recht als Führer einer neuen Bewegung der Geister in Deutschland, des Sturmes und Dranges, und klar ist er sich bewußt, daß diese neue Richtung nicht in allen Punkten der alten, der Aufklärung entgegengesetzt ist. Voll erkennt er die Verdienste und die Notwendigkeit dieser an, die Notwendigkeit auch, ihre Tendenzen fortzuführen. Aber nicht alle und nicht in ganz derselben Weise, die in der Aufklärung üblich geworden war. Diese scheint ihm, wie es die natürliche Entwicklung nun einmal mit sich bringe, alt und einseitig geworden und der Verjüngung durch Aufnahme neuer Elemente zu bedürfen. Was früher an ihr ein Segen für das Leben des deutschen Volkes gewesen, das sei allmählich in Übertreibung ein Schaden geworden. Diese Übertreibung, diese Einseitigkeit müsse eingeschränkt, die Errungenschaft der Aufklärung durchaus nicht aufgegeben, aber so benutzt und ausgebildet werden, wie es die durch die Aufklärung selbst veränderten Verhältnisse verlangen. Das heißt: die Aufklärung hat ihre Schuldigkeit in der Entwicklung der deutschen Kultur gethan, nun beginnt eine neue Zeit, die unter Verarbeitung dessen, was jene errungen hat, und unter Hinzufügung neuer Elemente die Entwicklung weiter führen muß. Diese neue Zeit ist der Sturm und Drang, eben nur auf der einen Seite Reaktion gegen die Aufklärung, gegen ihre Erstarrung und Einseitigkeit, auf der andern Fortbildung ihrer berechtigten Tendenzen.

Es fehlt noch eine eingehende Untersuchung und Darstellung der allmählichen Entwicklung der Sturm- und Drangtendenzen. Wer beim Studium der deutschen Litteratur den Blick vorwärts, auf den Sturm und Drang gerichtet hält, findet Keime seiner Tendenzen schon in den Theorien des 17. Jahrhunderts. Schon Opitz z. B. in seiner Poetik erklärt, man müsse von Natur zum Dichter geartet sein, Regeln und Gesetze könnten niemand dazu machen, sie müßten vielmehr umgekehrt aus den Werken der geborenen Dichter abstrahiert werden. In der Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts mehrten und entwickelten sich dann jene Keime rasch. Ich habe nur gelegentlich auf sie hinweisen können, um meine Darstellung nicht zu umfangreich und schwerfällig zu machen. Ein vollkommenes Bild des Sturmes und Dranges zu geben, dazu ist es notwendig, genau zu beobachten und zu schildern, wie er allmählich aus der Aufklärung herauswächst. Er wird dann einerseits als Ganzes sich weniger scharf, als es meistens dargestellt wird, von der voraufgehenden Zeit abheben, anderseits wird aber das, was wirklich neu in ihm war, um so schärfer hervortreten. Mit Recht hat man neuerdings angefangen, die scharfen Grenzen, die früher zwischen den einzelnen Perioden der deutschen Litteraturgeschichte gezogen worden sind, etwas zu verwischen, indem man energischer neben dem, was die einzelnen unterscheidet, das, was ihnen gemein ist, hervorhebt. Weniger einfach wird bei dieser Methode, als bei der früheren, die Charakteristik der einzelnen Erscheinung, weniger bequem für den, der sie giebt, wie für den, dem sie gegeben wird. Aber richtiger wird das Bild, richtiger stellt sich die historische und absolute Bedeutung jeder Periode, jedes einzelnen Schrift-

stellers und die Entwicklung des Ganzen der Litteratur dar. Klarer tritt in dieser Entwicklung die sich immer wiederholende, den Fortschritt bringende Mischung von Altem und Neuem hervor, und die Litteraturgeschichte kann so die Dienerin eines höheren Zweckes werden: der Erkenntnis des Zusammenwirkens von Bedingtsein und Freiheit in der Entwicklung des Menschen und der Menschheit.

4. (Zu S. 14.) Mit „Menschheitsideal" bezeichne ich das Ideal, das die Stürmer und Dränger vom menschlichen Wesen hatten, entsprechend dem damaligen Sprachgebrauch. Wir heute verstehen unter „Menschheit" allerdings gewöhnlich die Gesamtheit der Menschen, und ich habe deshalb, wo es anging, dafür „Menschentum" oder Umschreibungen gesetzt. Aber wo jene Zusammensetzung mit Ideal nötig war, bot sich mir kein anderes Wort, das den Begriff, der im Sturm und Drang mit „Menschheit" verbunden wurde, vollständig ausdrückte.

5. (Zu S. 17.) Die Frage ist viel erörtert worden, welches die Bedingungen für das Eintreten einer Blüte des Dramas bei einem Volke seien. Es werden selten in zwei Fällen genau dieselben sein, hier, wie bei jeder Erscheinung im geistigen Leben eines Volkes, ist vor allem die Individualität des Nationalcharakters in Rechnung zu ziehen. Aber zwei allgemeine Momente lassen sich doch aufstellen, die der Entwicklung einer großen Dramatik besonders günstig sind. Das eine ist politische Größe einer Nation, ein Leben voll Thaten im Krieg oder Frieden. Aus solchem Boden erwuchs das alte griechische Drama, das englische im Zeitalter der Elisabeth, das französische im Jahrhundert Ludwigs XIV. Das andere Moment ist das Vorhandensein von Thatkraft im Volke, wenn sie auch nicht in großen Handlungen nach außen bricht. Diese Grundlage für die Entwicklung einer dramatischen Litteratur war in Deutschland etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben. Überall finden wir da Freudigkeit zum Handeln, die Lust große Thaten zu vollbringen, durch sie dem deutschen Namen im Ausland wieder Ansehen zu verschaffen. Eine thatkräftige Natur war Lessing, nach Thaten dürsteten die Stürmer und Dränger, Freude an Thaten, besonders am unruhigen, glänzenden Kriegsleben besaß Schiller als Erbteil vom Vater, „Handeln ist besser als Wissen" schreibt auch H. v. Kleist. Es scheint fast, als sei speziell bei uns Deutschen die gebundene, durch die äußeren Verhältnisse zurückgedrängte Thatkraft ein günstigerer Nährboden für die dramatische Dichtung, als eine Thatkraft, die ungehindert nach außen wirkt. Thatkraft ist sicherlich gerade in der jetzigen Zeit mehr denn je in unserem Volke vorhanden und frei kann sie sich auch tummeln auf allen Gebieten des Lebens. Dennoch sind alle Versuche, auch die des „jüngsten Deutschlands", unsere dramatische Litteratur zu einer neuen Blüte zu wecken, bisher vergebliche geblieben. Vielleicht ist unsere Gegenwart trotz aller Klagen Mißvergnügter eine zu befriedigende. Vielleicht hängt es mit dem idealistischen Zuge des deutschen Nationalcharakters zusammen, daß eine große Poesie bei uns nie aus einer befriedigenden Gegenwart erwächst, sondern

nur aus der Sehnsucht nach einer solchen, daß also auch eine Blüte des Dramas nur dann entsteht, wenn, wie im vorigen Jahrhundert, die vorhandene Thatkraft durch die unbefriedigenden äußeren Verhältnisse in sich selbst zurückgeworfen wird, wenn das handlungsfreudige Genie sich seine handelnde Welt erdichten muß. Es ist doch wohl kein Zufall, daß gerade in der glänzendsten Zeit unserer Poesie die Verhältnisse des wirklichen, besonders des politischen Lebens so unbefriedigende waren und daß, je mehr diese sich besserten, um so tiefer unsere Dichtung von ihrer Höhe herabsank. Vielleicht darf man daraus schließen, daß eine große Poesie in Deutschland immer eine idealistische sein wird, daß, so lange die Deutschen ihren Charakter nicht gänzlich ändern, alle Bemühungen, nach dem Muster anderer Völker eine große realistische oder gar naturalistische Litteratur bei uns hervorzurufen, keine Aussicht auf Erfolg haben.

6. (Zu S. 25 ff.) Energische Vertiefung in das vielgestaltige Wesen des Menschen war die Vorbedingung für alle im Text erwähnten Haupteigentümlichkeiten des Sturmes und Dranges. Sie brachte durch ihre Ergebnisse im vorigen Jahrhundert jene rasche Erhöhung des Selbstgefühles des Einzelnen, die im Individualitätskultus des Sturmes und Dranges kräftigen, folgenreichen Ausdruck fand und in den Kraftgenies zum Titanenübermut sich steigerte. Ferner: man mußte den Menschen selbständig, unbeirrt durch überlieferte Lehren und Begriffe, man mußte ihn erfahrungsmäßig studieren, um neben dem Verstand Gefühl und Phantasie als gleich wichtige Elemente seines Wesens zu erkennen, diesen gegen die frühere einseitige Verstandespflege zu ihrem Rechte zu verhelfen und überhaupt der Einseitigkeit der Aufklärung das Ideal von der Ausbildung und Bethätigung des Ganzen der Menschennatur entgegenzusetzen. In dieses Ideal laufen aber alle übrigen Sturm- und Drangtendenzen zusammen.

Auch nach dieser Seite liegt in England die Wurzel des deutschen Sturmes und Dranges. Dort ward zuerst in der Philosophie durch Bacon das Prinzip der Erfahrung im Gegensatz zur rein begrifflichen Spekulation der mittelalterlichen Scholastik aufgestellt. Von Locke ward es auf die Erforschung des menschlichen Geistes übertragen und damit der Boden für die Zergliederung des menschlichen Wesens bereitet, welche die Größe der englischen Dichtung des vorigen Jahrhunderts, der Romane eines Richardson, eines Fielding ausmacht. „Der Mensch ist des Menschen edelste Beschäftigung" erklärte schon Pope. In England führte man das Prinzip der Erfahrung auch in die Ästhetik ein, versuchte auch das Wesen und die Gesetze der Schönheit und der Kunst aus den Eigentümlichkeiten der Menschennatur abzuleiten, so schon Addison, Shaftesbury, mit besserm Erfolge später Burke, Gerard, Home.

In Deutschland finden wir ein diesen englischen Bestrebungen entsprechendes starkes psychologisches Element in der Dichtung zuerst bei Gellert, in seinem von Richardson unmittelbar beeinflußten „Leben der schwedischen Gräfin v. G***", dessen Hauptbedeutung in dem Versuch sorgsamer Zer-

gliederung der Empfindungen der einzelnen Personen liegt. Zu größerer Feinheit ausgebildet erscheint die Kunst psychologischer Analyse dann in Wielands Romanen und poetischen Erzählungen, bei ihm, wie aus dem Text zu ersehen, beeinflußt auch von den Franzosen, die, vor allen Voltaire, das Prinzip der Erfahrung von den Engländern übernahmen und besonders auf die Zergliederung des menschlichen Wesens anwandten. In der deutschen Philosophie gelangte die erfahrungsmäßige Psychologie zuerst zu einiger Bedeutung in den moralischen Wochenschriften der Schweizer, also wieder unter unmittelbarer Einwirkung von England her, der Mittelpunkt der Forschung und Betrachtung wurde sie dann in der Popularphilosophie der Aufklärung, bei Moses Mendelssohn, Thomas Abbt, Garve u. s. w., und auch diese Männer verarbeiteten wesentlich englische Ideen, die Gedanken der Glückseligkeitsphilosophie (Shaftesburys, Fergusons u. a.). Speziell in der Ästhetik machten gleichfalls die Schweizer, Bodmer und Breitinger, im Gegensatz zu Gottscheds rein begrifflicher, rein logischer Schönheitslehre einen kleinen Anfang mit psychologisch-erfahrungsmäßiger Untersuchung und Betrachtung. Ihnen folgte Baumgarten und dann, wieder unter starkem englischen Einfluß, Mendelssohn. Die Ästhetik des letzteren aber wirkte durch Lessing und Herder bedeutend auf die Stürmer und Dränger. Bei ihnen ward die erfahrungsmäßige psychologische Art der Betrachtung, wie im Text an verschiedenen Stellen dargestellt ist, zum offenen Kampfe gegen alle auf abstrakte Begriffe gegründeten Regeln für die Kunst, gegen alle systematische Theorie. Und durch und durch psychologisch ist auch ihre dichterische Praxis: Darstellung des menschlichen Seelenlebens bis in seine geheimsten Tiefen, in seine früher nicht geahnten Besonderheiten.

Wie gesagt, nach allen Seiten ist die Vorbedingung des Sturmes und Dranges die genaue Erforschung und Erkenntnis der Mannigfaltigkeit des menschlichen Wesens, wie sie in der voraufgehenden Zeit in der eben angedeuteten Weise sich entwickelte. Und diesem Ursprung des Sturmes und Dranges entspricht sein höchstes Ideal, Darstellung und Herstellung des Ganzen der Menschennatur, das dann, von seinen revolutionären Elementen geläutert, auch das Ideal der klassischen und romantischen Periode unserer Kultur blieb. Alle drei zusammen kann man deshalb als das Zeitalter der Humanität bezeichnen.

7. (Zu S. 28—29.) Für die Episode vom Frankfurter Gretchen ist interessant, was der Züricher Landolt in seinem Tagebuch 1782 von den gesellschaftlichen Zuständen in Frankfurt berichtet: „Die Gesellschaft theilt sich hier in Adel- und Bürgerstand ein; jeder hat Assemblées und Gesellschaften unter sich selbst, und vermischt sich nicht mit den andern; besonders die Adlichen Damen lassen sich nie zu den Bürgerlichen herab; die Männer hingegen nehmen eher an den Vergnügungen derselben Theil" (G.-Jahrb. XIII S. 123—4). — Die beste Übersicht über den im Text erwähnten Streit giebt Düntzer, Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken I. Leipzig 1885 S. 32 ff. Scherer wollte, indem er die Untersuchung, die

1764 in Frankfurt gegen einen Gerichtssubstituten Wagner wegen einiger Unterschleife angestellt wurde, mit der Gretchen-Episode in Verbindung brachte und das W. eines Goetheschen Briefes zu Wagnerin ergänzte, in einem Mädchen dieses Namens des Dichters Gretchen erkannt haben (Aufsätze über Goethe, Berlin 1886 S. 29 ff.). Die Schwäche seiner Beweisführung hat Düntzer a. a. O. überzeugend dargethan.

8. (Zu S. 33.) In dem angeführten Briefe Werthers ist wohl die Stelle „Ich gieng den Fluß hinab u. s. w." (S. 319) eine Erinnerung an Spaziergänge des Knaben am Main und damit auch ein Zeugnis, daß der Umgang mit der Natur das Ahnungsvolle, die Vorliebe für Dämmerung in dem jungen Dichter verstärkte. Der Satz S. 318 „Jetzt kam ich zurück aus der weiten Welt — O mein Freund, mit wie viel fehlgeschlagenen Hoffnungen, mit wie viel zerstörten Planen!" giebt Goethes Stimmung bei der Rückkehr aus Leipzig nach Frankfurt wieder.

9. (Zu S. 35.) Die von Geiger und Minor vertretene Ansicht, daß die „Amine" die erste Fassung der „Laune des Verliebten", das letztere Schäferspiel in Leipzig durch Umarbeitung aus dem ersteren hervorgegangen sei, scheint mir nicht mehr aufrecht zu erhalten nach Roettekens Interpretation der in Betracht kommenden Stellen der Leipziger Briefe (Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. III S. 184—6). Danach ist das „unvollendete Schäferspiel", welches Goethe am 15. Mai 1767 aus Leipzig der Schwester schickte, die erste Fassung der „Laune des Verliebten" und es hat mit der Frankfurter „Amine" nur zufällig den Namen der Heldin gemein.

10. (Zu S. 35.) Der Knabe Derones und seine Schwester, die „Kinder der Madame Derones", von denen Goethe in D. u. W. I S. 85 ff. erzählt, scheinen die Kinder des französischen Theaterdirektors Renaud gewesen zu sein, der mit seiner Frau, einer gefeierten Schönheit, 1760—3 in Frankfurt spielte. Vgl. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Neue Folge Bd. IX 1882) S. 263 ff. „Der junge Derones, so will ich den Knaben nennen" — mit diesen Worten deutet Goethe selbst an, daß er bei der Abfassung von D. u. W. entweder sich des Namens nicht mehr genau erinnerte oder ihn aus irgendwelchen Gründen nicht genau angeben wollte.

11. (Zu S. 35.) Die erst aus den Leipziger Briefen bekannt gewordene Ode „An den Schlaf" ist vielleicht Goethes Verhältnis zum Frankfurter Gretchen entsprungen. Eine ähnliche Situation, wie er in dem Gedichte schildert, erlebte er mit jenem während der Tage der Kaiserkrönung nach D. u. W. I S. 183. Auch an Gretchen und Faust wird man dabei gemahnt: Mutter, Tochter und Liebhaber, und Liebesgenuß der beiden letzteren, während die Mutter schläft. Mutter, Tochter und Liebhaber — diese Gruppe von Personen mit wiederkehrenden typischen Zügen findet sich noch öfter in Goethes Poesie: in „Pater Brey", „Erwin und Elmire", „Egmont", ebenso bei andern Stürmern und Drängern. Typen und Motive sind hier von Goethe nicht nur in seinem Verhältnis zum Frankfurter Gretchen, sondern

auch in seiner Liebesgeschichte mit Käthchen Schönkopf erlebt worden, wie wir jetzt aus den Leipziger Briefen an Behrisch ersehen. Aus etwas späterer Zeit kommen in Betracht Klingers Mutter und deren Tochter, bei denen die Zusammenkünfte der Frankfurter Kraftgenies um die Mitte der 70er Jahre stattfanden.

12. (Zu S. 35—6.) Die „Höllenfahrt Christi" nennt Goethe in D. u. W. (I S. 133) eine Nachahmung des „Jüngsten Gerichtes" von Elias Schlegel. Weder von diesem noch von seinem Bruder Joh. Ad. Schlegel ist bisher ein solches Gedicht bekannt geworden. In der Chronik des Wiener Goethe-Vereins Bd. III (1889) S. 15 ff. bespricht Blume vier Gedichte Cramers, die zwar nicht den von Goethe angegebenen Titel haben, aber doch das jüngste Gericht behandeln und mit denen die „Höllenfahrt" die Form gemein hat, und erklärt schließlich unter ihnen die „Ode auf die Zeitumstände" für das Vorbild der Goetheschen Dichtung. Möglich daß sie es war, erwiesen ist es nicht. Sicherheit ist wohl hier auch kaum zu gewinnen; vielleicht hatte Goethe gar kein bestimmtes einzelnes Vorbild.

13. (Zu S. 36.) Für „Belsazar" erhielt Goethe die unmittelbare Anregung sicherlich durch Klopstocks „Salomo", der auch auf den Übergang vom Alexandriner zum fünffüßigen Jambus eingewirkt haben kann, da in ihm beide Versarten gemischt sind. Daß das Klopstocksche Schauspiel für den Dichter eine bedeutende Erscheinung war, verrät in den Entwürfen zum 5. Buch von D. u. W. die Frage: „Wann ist Klopstocks Salomo herausgekommen?" (Weim. G.-Ausg. I, 26 S. 374.) Und im ältesten biographischen Schema zu D. u. W. von 1809 verzeichnete Goethe unter dem Jahr 1764 als für ihn wichtige Ereignisse „Krönung Joseph des II. Klopstocks Salomo" (ebenda S. 355).

14. (Zu S. 36.) Goethes Epos „Joseph" ist sicherlich erst 1763 gedichtet worden. Er selbst nennt freilich in einem der Leipziger Briefe an die Schwester (G.-Jahrb. VII S. 56) 1762 als Jahr der Entstehung. Aber in einem andern jener Briefe vom Oktober 1767 (G.-Jahrb. VII S. 73) sagt er von dem „Joseph": „es ist noch nicht vier Jahre, daß er zur Welt kam". Und dazu stimmt die Angabe in „Dichtung und Wahrheit" (I S. 131), daß Mosers „Daniel in der Löwengrube", der erst 1763 erschien, auf die Entstehung seiner Dichtung gewirkt habe.

15. (Zu S. 37.) Über den „Neuen Paris" sagt Loeper in seinen Anmerkungen zu D. u. W. (I S. 276), es hätten sich darin Bestandteile derjenigen romantischen und klassischen Dichtungen, die Goethe zuerst berührt, zu einem neuen Ganzen verbunden. Eine solche Verbindung des klassischen und romantischen Geistes lag aber dem jungen Goethe schon fertig vor in Tassos „Befreitem Jerusalem", welches zu den Büchern gehörte, die von dem Knaben „fleißig durchgelesen und teilweise memoriert" wurden (D. u. W. I S. 73). Daß ihn darin besonders der Zweikampf zwischen Chlorinde und Tankred und der Garten der Armida interessierten, dürfen wir aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" I, 7 schließen. Ein Zaubergarten von südlich üppiger Natur

ist aber der Schauplatz des Märchens „Der neue Paris", und das sich darin bekämpfende Kriegsvolk sind Amazonen und Ritter, die Anführer Pentheſilea und Achill. Möglich daß dieſe letzteren Namen erſt bei der Abfaſſung von D. u. W. in das Märchen gekommen ſind, weil die antike Sage vom Kampfe der Pentheſilea und des Achilles damals, wie Loeper bemerkt, den Dichter gerade beſonders beſchäftigte. Aber das Motiv konnte ſchon der Knabe aus dem Taſſo ſchöpfen, der es ſeinerſeits ja jener antiken Sage entlehnte. Daß dem Stoffe nach das Märchen im allgemeinen ſchon in der Erzählung des Knaben dasſelbe war wie in der ſpäteren Faſſung, wird mir noch wahrſcheinlicher durch die weitere Bemerkung Wilhelm Meiſters (a. a. O.): „Es bemächtigte ſich die Geſchichte (von Tankred und Chlorinde) meiner Einbildungskraft ſo, daß ſich mir, was ich von dem Gedichte geleſen hatte, dunkel zu einem Ganzen in der Seele bildete, von dem ich dergeſtalt eingenommen war, daß ich es auf irgend eine Weiſe vorzuſtellen gedachte." Wie Goethe in den Anfang des „Wilhelm Meiſter" viele Züge aus ſeiner eignen Kindheit eingeflochten hat, ſo ſteht wohl auch die a. a. O. erzählte verunglückte Dramatiſierung der Epiſode aus dem Taſſo in Beziehung zu unſerem Märchen und erlaubt die eben gezogenen Schlüſſe auf deſſen urſprüngliche Geſtalt.

II. Goethe in Leipzig 1765—1768.

16. (Zu S. 41 ff.) Die pädagogiſchen Anwandlungen des jungen Goethe darf man nicht an ſich als ein Zeichen anſehen, daß noch der Geiſt der alten Zeit in ihm mächtig war, ſondern nur ſoweit ſie ſich in philiſtröſem Moraliſieren äußern. Der pädagogiſche Zug iſt einer von denen, die der Sturm und Drang von der Aufklärung übernahm, nur weiterbildete, vertiefte. Von ſeinem aufgeklärten Prinzip der Erfahrung gelangte Locke zur Forderung einer neuen Methode der Erziehung. Er wollte, daß der Menſch mehr durch ſinnliche Anſchauung, eben Erfahrung als durch Begriffe, mehr aus der Natur und dem Leben als aus Büchern lerne und auf dieſe Weiſe ſelbſtändiger und ſicherer in ſeinen Kenntniſſen und ſeinem Urteil, tauglicher für das wirkliche, praktiſche Leben werde, als ihn die alte ſchulmäßig gelehrte Bildung machen konnte. Unter den deutſchen Aufklärern verkündigten vor allen Leibniz, Thomaſius, A. H. Francke dieſelben pädagogiſchen Grundſätze. Nicht minder tauchen ſie in der Dichtung der deutſchen Aufklärung auf, z. B. in Rabeners Satiren, deren große Bedeutung für ihre Zeit Goethe im 7. Buche von D. und W. hervorhebt. So war in der Aufklärung der Grund gelegt für Beſtrebungen, die dann in der Zeit des Sturmes und Dranges leidenſchaftlich hervortraten. Lebendig war die Neigung

zur Pädagogik in den beiden Begründern des Sturmes und Dranges, Hamann und Herder, die Dichter der Periode verraten sie an vielen Stellen ihrer Werke, Goethe z. B. im „Götz von Berlichingen", in „Erwin und Elmire", und im Philanthropismus der Basedow, Bahrdt, Campe, Salzmann fand die pädagogische Tendenz der Zeit Eingang in das wirkliche Leben. Rousseaus „Emile" (1762) hatte die Anregung gegeben für dieses rege Leben, das in Deutschland zur Zeit des Sturmes und Dranges auf dem Gebiete des Erziehungswesens herrschte. Das „Naturevangelium der Erziehung" nannte Goethe die Rousseausche Schrift, die ihrerseits mit der Hauptmasse ihrer Ideen auf Locke zurückweist. Inwiefern auch auf diesem Gebiet die Ideen der Aufklärung sturm- und drangmäßig modifiziert wurden, namentlich unter dem Einfluß des leidenschaftlichen Individualismus und des Menschheitsideales der Epoche, wird im 2. Bande meines Buches zu erörtern sein. Mit dem Naturkultus des Sturmes und Dranges hängt sein Interesse an der Pädagogik zusammen: im Wesen der Kinder liebte und verehrte man die ursprüngliche, unverfälschte Menschennatur (vgl. im Text S. 359), und sie sollte nicht durch die Erziehung, wie es bei deren früherer Methode geschah, unterdrückt werden.

Nach allem bedeutete der Sturm und Drang auch für die Erziehung den Ausbruch einer Revolution und er hat auch nach dieser Seite, wie nach so vielen, fortgewirkt durch die folgenden Epochen. Mit den Philanthropen hängt Pestalozzi zusammen, der durch Ausscheidung des Übertriebenen aus den Ideen und Reformversuchen jener dem modernen Erziehungswesen die feste, gesunde Grundlage schuf, die Reformen vorbereitete, die zu Anfang unseres Jahrhunderts auch für das politische Leben Deutschlands so große Bedeutung erlangten. In unserer Litteratur ging von den pädagogischen Bestrebungen der Sturm- und Drangperiode eine Menge volksfreundlicher Bildungs- und Kinderschriften aus, die mit wenigen Ausnahmen eine erschreckende Geist- und Poesielosigkeit zeigen. Aber schon im Text wurde bemerkt: auch durch Goethes „Wilhelm Meister", namentlich durch die „Wanderjahre" geht ein pädagogischer Zug, ebenso durch manche Werke Jean Pauls und der Romantiker. Und ein Zusammenhang besteht auch zwischen der pädagogischen Tendenz der Sturm- und Drangperiode und Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen". Eine Zusammenstellung und Untersuchung der Erzeugnisse unserer Litteratur seit dem Sturm und Drang, in denen die Erziehung im engeren und weiteren Sinne eine Rolle spielt, würde interessante und lehrreiche Zusammenhänge ergeben. Und Goethe würde darin keinen kleinen Raum einnehmen. Er hatte die Neigung zum Erziehen vom Vater geerbt und er bethätigte sie nicht nur in seinen Schriften, sondern auch im Leben: an dem Misanthropen Plessing, an dem Hypochonder Kraft, an dem Sohn der Frau von Stein.

17. (Zu S. 44—5.) Mit dem Grundsatz, daß in der Sprache der Gedanke genau so, wie er gedacht, die Empfindung genau so, wie sie empfunden wurde, zum Ausdruck kommen sollte, stellten die Stürmer und

Dränger eine Forderung, die sich ganz nicht erfüllen ließ. Goethe selbst hat es später erkannt und oft, besonders nach der italienischen Reise, betont, daß jede Kunst bedingt sei durch das Material, mit welchem sie arbeitet. Für die Poesie ist dieses Material die Sprache, und sie hat Gesetze, denen der Gedanke sich fügen muß. Indem er bei manchen Schriftstellern der Sturm- und Drangperiode dies nicht that, war die Folge nicht nur Unschönheit, sondern auch Unklarheit des Ausdrucks. Nichtsdestoweniger war der Pedanterie der meisten Gelehrten und Schriftsteller jener Zeit gegenüber die freiheitliche Tendenz der Stürmer und Dränger auch in Bezug auf die Sprache berechtigt. Und auch insofern, als die Neuheit der Gedanken und Empfindungen der jungen Generation, um zu entsprechendem Ausdruck zu kommen, neue Elemente und Formen in der Sprache, resp. eine Umgestaltung der alten verlangte. Jede Revolution im geistigen Leben eines Volkes muß eine solche auch in seiner Sprache nach sich ziehen. Der Erfolg hat denn auch die Berechtigung der Sturm- und Drangtendenzen in der Sprache bewiesen. Denn vor allem dem Streben, Gedanken und Empfindungen naturwahr auszudrücken, verdankt die deutsche Sprache die Zunahme an Beweglichkeit, die Erweiterung der syntaktischen Formen, die Bereicherung des Wortschatzes, die sie dann für die höchsten dichterischen wie wissenschaftlichen Leistungen zu einem tauglichen, gefügigen Werkzeug machten.

18. (Zu S. 48.) Bei der Auffassung des Verhältnisses zu Käthchen Schönkopf befinde ich mich im Widerspruch mit Minor, welcher Zeitschr. f. allgem. Gesch. 1886 S. 615. 658 noch immer die Tiefe von Goethes Leidenschaft anzweifelt. Er hat wohl recht, daß der Ausdruck der Leidenschaft in den Briefen an Behrisch zuweilen von „der Sucht große Empfindungen, starke Erschütterungen zu erleben" eingegeben und deshalb übertrieben ist. Aber daraus darf man bei einem so jungen Mann und einer so feurigen Natur doch wohl nicht schließen, daß die Leidenschaft selbst keine wahre und tiefe gewesen. Goethe mußte damals seinem ganzen Wesen nach sich übertrieben, krampfhaft ausdrücken, wie er übertrieben, krampfhaft empfand. Gegen Unwahrheit und Oberflächlichkeit der Leidenschaft spricht, wie gesagt, die Übereinstimmung zwischen dem Ton der Briefe an Behrisch und dem Ton derjenigen, welche er aus Frankfurt an die Geliebte richtete. Noch Dezember 1769, als Käthchens Hochzeit schon nahe bevorstand, schreibt er, daß er sie nicht Freundin nennen möge, weil das ein nichts bedeutender Titel gegen das sei, was er für sie fühle (DjG. I S. 70), und Januar 1770, daß er, so lange er sie kenne, nur als ein Teil von ihr gelebt habe (DjG. I S. 73). Zu diesen Bekenntnissen stimmt auch durchaus die Thatsache, daß, was von Goethes Leipziger Dichtung erhalten ist, d. h. was ihm in der Poesie gelang, fast alles in engster Beziehung zu seiner Liebe steht. Es ist eine Eigentümlichkeit des jungen Goethe, die sich auch noch tief in sein Mannesalter hinein erhielt, daß er nur das, was er wirklich tief empfand, wahrhaft poetisch auszudrücken wußte. — Die kühle Darstellung des Liebesverhältnisses in „Dichtung und Wahrheit" kommt dagegen nicht in Betracht, weil dem Ver-

faſſer, wie erwähnt, nur die Briefe an die Schweſter, in denen Käthchen kaum genannt wird, nicht die an Behriſch vorlagen.

19. (Zu S. 51.) Die „Miß Aunt“ war Goethes jüngſte Tante, die ſich mit dem Oberſt Schuler vermählte, wohl dieſelbe wie die „Jfr. Tante“, die er in den Briefen an die Schweſter S. 16 um einen Brief mahnen läßt.

20. (Zu S. 55.) Gellert ſtellte nicht nur für die Sprache (vgl. Text S. 44) Grundſätze auf, in denen der Sturm und Drang leiſe ſich ankündigte, durch die ihm der Boden bereitet wurde; er hat überhaupt, ſo verſchieden ſein Weſen von dem der Kraftgenies war, für die allmähliche Entwicklung der Sturm- und Drangtendenzen eine ziemlich große Bedeutung. Sein Verlangen von, ſein Streben nach Natürlichkeit war eine Vorſtufe zum Naturkultus der Rouſſeauſchwärmer. Nach ſeinem natürlichen Weſen wollte er den Menſchen beurteilt wiſſen, nicht nach zufälligen Äußerlichkeiten. Die im Text S. 47 angeführte Reflexion des Leipziger Goethe über den Stand findet Parallelſtellen im „Leben der ſchwediſchen Gräfin“: von der bürgerlichen Geliebten ihres Gatten ſagt die Gräfin: „Ich ſah beinahe keinen Vorzug in mir, als daß ich adlig geboren war, und wie gering iſt dieſer Vorzug, wenn man ihn vernünftig betrachtet“, und von ihrem zweiten, ebenfalls bürgerlichen Gemahl: „Sie haben Verdienſte, was geht die Vernünftigen die Ungleichheit des Standes an?“ Ganz in die Nähe Rouſſeaus gelangt Gellert in der poetiſchen Erzählung „Ynkle und Yarikо“, die den Kulturmenſchen vom Naturmenſchen an Seelenadel übertroffen zeigt und die wahrſcheinlich den jungen Goethe zu einem ſeiner Leipziger Entwürfe anregte (vgl. Näheres Anm. zu S. 86). Die Natur verehrte Gellert im niederen Volke, wie ſpäter Herder und die Stürmer und Dränger, wie Goethes Werther. Für das Volk, nicht für die Gelehrten wollte er ſchreiben: „Mein größter Ehrgeiz beſteht darin, daß ich den Vernünftigen dienen und gefallen will und nicht den Gelehrten im engen Verſtande. Der niedrigſte Mann von geſundem Verſtand iſt mir würdig genug, ſeine Aufmerkſamkeit zu ſuchen, ſein Vergnügen zu befördern u. ſ. w.“ Wenn der Leipziger Goethe ſich Mädchen als Kritiker ſeiner Dichtungen wünſcht (vgl. Text S. 55), wenn er aus Frankfurt an Friederike Oeſer ſchreibt (DjG. I S. 60): „Das Urteil eines Frauenzimmers über Werke des Geſchmacks iſt bey mir wichtiger als die Kritick des Kritickers“ — ſo weiſt das nicht nur vorwärts auf die Abneigung der Kraftgenies gegen alle Kritik, ſondern auch zurück auf Gellert, der in betreff des Publikums, das er ſich wünſchte, ſchrieb: „Ein kluges Frauenzimmer gilt mir mehr als eine gelehrte Zeitung“. Es verhält ſich bei den eben berührten Punkten wie bei der Sprache: der Geiſt einer neuen Zeit regte ſich in Gellert, aber noch ohne Kraft, und das, wozu jene Regungen ſpäter im Sturm und Drang entwickelt erſcheinen, wäre ſicherlich nicht nach Gellerts Sinn geweſen.

Noch in anderer Weiſe kann Gellert einen Platz in der allmählichen Entwicklung des Sturmes und Dranges beanſpruchen. Durch ihn vor allem begann das menſchliche Herz in Deutſchland ein Gegenſtand des Studiums

zu werden. Tief versenkte man sich in seinem Kreise in das eigne und in der Freunde Empfindungsleben, es zergliedernd und in Briefen einander darlegend. Gellert und sein Kreis trugen bei zur Steigerung des Empfindungslebens des Einzelnen, des Individuums und zur Erhöhung des Wertes, den man ihm beilegte, d. h. sie halfen den Individualitätskultus des Sturmes und Dranges vorbereiten. Im besondern die Form, die er in der Empfindsamkeit der Genieperiode annahm: im Text S. 18 ist der Gellertsche Kreis unter denjenigen genannt, in welchen die Überschätzung des individuellen Empfindungslebens gegenüber den allgemeinen Verhältnissen der Wirklichkeit groß gezogen wurde. Mit allem arbeitete Gellert, wenn wir speziell die Dichtung des Sturmes und Dranges ins Auge fassen, deren psychologischem Charakter vor. Schon in Anm. 6 wurde auf das starke psychologische Element in Gellerts Roman hingewiesen als einen der ersten Versuche, die genauere Kenntnis des vielgestaltigen menschlichen Wesens, welche die sorgfältigere Beobachtung des Seelenlebens und dabei die Anwendung des englischen Erfahrungsprinzipes brachte, in der Dichtung zu verwerten.

Fast alle Züge, die eben in Gellert und seinen Werken aufgewiesen wurden, bildeten sich weiter und gestalteten sich schon mehr sturm- und drangmäßig bei Wieland. Für die Rolle, welche dieser in der Entwicklung der Sturm- und Drangtendenzen bei Goethe spielte, haben also die Vorlesungen, die der junge Student bei Gellert hörte, die Bedeutung einer Vorbereitung.

21. (Zu S. 55). Die Abneigung gegen die Kritik, die allen Stürmern und Drängern gemeinsam ist, hängt aufs engste mit ihrem Kampf gegen alle Regeln zusammen, mit ihrer Betonung des Rechtes der Individualität, des Genies, das die Gesetze seines Schaffens in sich selbst trage. Belege für sie sind auch weiterhin im Text aus den Schriften und Briefen des jungen Goethe und seiner Gesinnungsgenossen beigebracht. Sie ließen sich leicht vermehren, auch aus Dichtungen und Briefen Lenzens, Klingers, Schubarts, des jungen Schiller. Es ergiebt sich aus derartigen Stellen neben dem eben angeführten noch ein anderer Grund der Erscheinung. Die Thatkraft und Thatenlust, welche die Stürmer und Dränger beseelten, ließen sie in positivem Wirken ihre Lebensaufgabe suchen, das Schaffen, Produzieren stand ihnen hoch über dem Urteilen, Rezensieren. Wo sie daher selbst auf das letztere sich einließen, wie Herder in den Fragmenten und kritischen Wäldern, Goethe in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen, da kam es ihnen mehr darauf an, ihre eignen Ideen zu verbreiten und dadurch neue, diesen Ideen entsprechende Kunstwerke hervorzurufen, als die alten zergliedernd zu beurteilen. Hier liegt ein Unterschied der Stürmer und Dränger von Lessing, wenn man auch nicht schlechthin die Kritik der ersteren als positive der Lessingschen als negativer gegenüberstellen darf.

Goethe und Schiller behielten die Abneigung gegen die Rezensenten auch in ihrem späteren Leben. Zum Beweise zwei Sätze aus des ersteren „Italienischer Reise", in denen der zweite der oben angeführten Gründe hervortritt: S. 473 (nach der Hempelschen Ausg.): „Ich habe aber auch neuer-

dings einen Ekel, Jemanden urteilen zu hören, der nicht selbst arbeitet, daß ich es nicht ausdrücken kann", und S. 421: „Mir ist jetzt nur dran gelegen, zu machen, seitdem ich sehe, wie sich am Gemachten, wenn es auch nicht das Vollkommenste ist, Jahrtausende rezensieren, das heißt, etwas von seinem Dasein hererzählen läßt." Für Goethe ist es noch besonders charakteristisch, wie er nach der rein kritischen Arbeit der Xenien den Trieb zu positivem Schaffen auf das lebhafteste wieder erwachen fühlte und an Schiller schrieb (Briefw. Nr. 244): „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere Proteische Natur, zu Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln."

22. (Zu S. 57.) In Nachahmung der Natur sah man freilich schon lange in Deutschland das Wesen der Poesie, in allen Theorien des 18. Jahrhunderts spielt jene Formel eine große Rolle, bei den Schweizern, Gottsched, Joh. Ad. Schlegel u. s. w. Aufschluß über die allmähliche Entwicklung des Sturm- und Dranggeistes könnte eine vergleichende Untersuchung dessen geben, was die einzelnen unter Nachahmung der Natur verstanden. Die Schweizer in ihren ersten Schriften und die Gottschedianer meinten damit möglichst getreue, photographieartige Abbildung der Natur im Einzelnen, der Dichter sollte einzelne Bilder naturgetreu, so, wie er sie in der Natur gesehen, geben. In diesem kleinlichen, schwächlichen, philiströsen Sinne meinte Goethe sicherlich schon in Leipzig die Naturnachahmung nicht. Der Begriff wird in seinem Geist eine ähnliche Modifikation, Kräftigung, Vertiefung erfahren haben, wie die Gellertsche „Natürlichkeit" in seinem Briefstil, worauf die späteren Schriften der Schweizer und die unter ihrem Einfluß stehenden Theorien gewirkt haben können.

23. (Zu S. 58.) Die beiden Typen des Sturmes und Dranges, die man als Kraftgenie und als Originalgenie bezeichnet, lassen sich nicht scharf voneinander scheiden, sie erscheinen fast überall miteinander verbunden (vgl. auch im Text S. 307). Kraft verlangte man in Gesinnungen, Worten, Handlungen und man fand sie nur da, wo eine Persönlichkeit ihre eigene Individualität rücksichtslos und ganz bethätigte. Speziell auf dem Gebiete der Dichtkunst eiferte man deshalb zugleich gegen die Schwächlichkeit und gegen die Unselbständigkeit der früheren Erzeugnisse, gegen Kraftlosigkeit und gegen Nachahmung; zugleich erhob sich der Ruf nach einer kraftvollen und einer Originalpoesie.

24. (Zu S. 59. 70.) Den Dichter Zachariä, besonders seinen „Renommisten" hatte Goethe schon in Frankfurt bewundert, vgl. D. u. W. II S. 23 ff., dazu eine ältere Fassung Weim. G.-Ausg. I, 27 S. 383 ff. Bei der Konzeption und Gestaltung der Zechscene im „Faust" wirkte vielleicht das Ende des 1. Gesangs des „Renommisten" nach, jenes Gelage der vier Jenenser Studenten im „Blauen Hecht" zu Leipzig, bei dem sie die vorher gegebene Charakteristik bestätigen:

Ihr Singen war ein Schrein und ihre Freude Raufen,
Sie haßten Buch und Fleiß, und ihr Beruf war Saufen.

Französische, Pariser Färbung trägt die Leipziger „Galanterie", die im „Renommisten" der Jenaischen Roheit gegenübergestellt ist: in Versailles liegt das Schloß der Göttin Galanterie, der Leipzigs Schutzgott mit den Worten naht:

O Göttin, welcher wir auch an der Pleiße dienen,
Seitdem Germanien begierig nachgemacht,
Was hier der Schneider träumt und jeder Narr erdacht.

So erscheint Leipzig bei Zachariä, wie in der Faustscene Frosch es schildert:

Mein Leipzig lob' ich mir!
Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute.

So erschien es aber auch Goethe selbst, wenn er es mit Frankfurt verglich; „On se croiroit presque a Paris" schreibt er aus Leipzig der Schwester (S. 32). Daß überhaupt in dem Dichter die Erinnerung an eigene Leipziger Erlebnisse bei der Gestaltung der Scene in Auerbachs Keller lebendig war, ist im Text S. 53 erwähnt. Vielleicht wurde Goethe durch Behrisch, wie Faust durch Mephisto, in Auerbachs Keller eingeführt; der Vater von Behrischens Zögling war der Besitzer von Auerbachs Hof. Anderseits scheint Goethe selbst in Bezug auf Auerbachs Keller zuweilen die Rolle des Mephisto gespielt zu haben bei dem Kupferstecher Stock, den er gern abends aus seiner Arbeitsstube entführte „zu Schönkopfs oder nach Auerbachs Keller" (vgl. D. u. W. II S. 329). Bekannt ist, daß außerdem in der Trinkscene des „Faust" Eindrücke, die Goethe später von dem Studentenleben in Gießen empfing, verwertet sind. Eine litterarische Anregung ging vielleicht auch von der Schlußscene des Reuterschen Singspiels „Harlekins Kindbetterin-Schmaus" aus, wo die Zechenden auch „Runda" singen. Die beiden im Tone des Volksdramas gehaltenen „Schmäuse" Chr. Reuters waren sicherlich noch zu Goethes Zeit in Leipzig beliebt, und der „Hochzeitsschmaus" hat noch später Goethe zu seinem Fragment „Hanswursts Hochzeit" angeregt. So wird man meistens nur die verschiedenen Anregungen, aus denen eine Dichtung hervorgegangen ist, zusammenstellen können; wie sie sich in der Phantasie des Dichters miteinander verbunden haben, bleibt das Geheimnis des schaffenden Genies, und einer einzigen Anregung entspringt eine dichterische Schöpfung nicht so häufig, wie manche Forscher geneigt sind anzunehmen.

25. (Zu S. 59.) Unter den Gelegenheitsversen sind einige, die Goethe an seine Mutter richtete, hervorzuheben (G.-Jahrb. VII S. 59—60, Weim. Ausg. I, 4 S. 181). Sie zeigen die tiefe Liebe und Verehrung, die den Sohn für die Mutter erfüllte, charakterisieren sein stürmisches, zwischen Glück und Leid wechselndes Leben in Leipzig und sind interessant durch energisches Streben nach bildlichem Ausdruck, worin sich gewöhnlich zuerst das dichterische Genie verrät. Da das Goethe-Jahrbuch oder die Weimarer Ausgabe nicht allen Lesern zur Hand sein werden, so halte ich es für gut, die Verse hier mitzuteilen.

An meine Mutter.

Obgleich kein Gruß, obgleich kein Brief von mir
So lang dir kömmt, laß keinen Zweifel doch
Ins Herz, als wär die Zärtlichkeit des Sohns,
Die ich dir schuldig bin, aus meiner Brust
Entwichen. Nein, so wenig als der Fels,
Der tief im Fluß vor ewgem Anker liegt,
Aus seiner Stätte weicht, obgleich die Fluht,
Mit stürmschen Wellen bald, mit sanften bald
Darüber fließt, und ihn dem Aug entreißt,
So wenig weicht die Zärtlichkeit für dich
Aus meiner Brust, obgleich des Lebens Strom
Vom Schmerz gepeitscht bald stürmend drüber fließt
Und von der Freude bald gestreichelt, still
Sie deckt und sie verhindert daß sie nicht
Ihr Haupt der Sonne zeigt und ringsumher
Zurückgeworfne Strahlen trägt und dir
Bey jedem Blicke zeigt, wie dich dein Sohn verehrt.

26. (Zu S. 61—3.) Noch einiges zur Erläuterung dessen, was im Text über die Gedanken, Situation und Charaktere der „Laune des Verliebten" und über ihr Verhältnis zu Goethes wirklichen Erlebnissen, zu seinen lebenden Vorbildern gesagt ist, da es wichtig ist für die Art von Goethes poetischem Schaffen überhaupt, für die Art, wie er aus dem Leben heraus dichtete. Amine ist viel umworben wie Käthchen, man vergleiche z. B. L. d. V. (DjG. I) S. 121 „ein Mädchen, um die so viele streiten", S. 132 „Wohl schleicht ein seufzend Volk Liebhaber um mich her" mit Goethes Briefen an Behrisch S. 91 und einem Brief an Käthchen aus Frankfurt, wo er von „allen ihren Liebhabern" spricht, „großen und kleinen, krummen und graden" (DjG. I S. 64). Amine schwört nun dem Eridon unter Liebkosungen, daß sie, wenn sie auch zuweilen gegen die andern freundlich sei, doch nur ihn liebe, und bittet ihn, nicht eifersüchtig zu sein, z. B. L. d. V. S. 124. 132. Ganz ähnlich Käthchens Verhalten gegen Goethe nach dessen Briefen an Behrisch, z. B. S. 80—1. Die Übereinstimmung geht hier und an anderen Stellen sehr weit, bis zum sprachlichen Ausdruck, sodaß man annehmen darf, Goethe habe manche Stellen des Dramas unter dem unmittelbaren Eindruck von Scenen, die zwischen ihm und der Geliebten vorgefallen, geschrieben oder umgearbeitet. Eridon läßt sich durch Aminens Liebesbeteuerungen wohl für eine Zeit beruhigen und bittet sie gerührt um Verzeihung (L. d. V. S. 125. 135), in gleicher Lage schildert sich Goethe seinem Käthchen gegenüber, z. B. Briefe an Behrisch S. 81. 103—104. Sofort aber kommen neue Zweifel, bei Eridon (L. d. V. S. 126) wie bei Goethe (Briefe S. 81). Bei beiden also in der Liebe ein beständiges Schwanken zwischen Glauben und Zweifel, und dieses entsprechend einem beständigen Schwanken ihrer Stimmung überhaupt. Amine spricht von Eridons „Launen" (L. d. V. S. 115), ebenso bekennt Goethe, daß er launisch sei, nennt sich eine „Wetterfahne", die Leipziger Briefe im Ganzen mit ihrem beständigen Stimmungswechsel sind der beste Beleg dafür (vgl. im Text S. 83—5).

Eridons Unzufriedenheit mit Amine ist, wie die Goethes mit Käthchen, eine Folge davon, daß er immerfort selbstquälerisch grübelt: „Da er kein Elend hat, will er sich Elend machen" sagt Egle von ihm (L. d. V. S. 119). Deshalb moralisiert er auch beständig und erinnert in den Moralpredigten, die er der Amine hält (besonders L. d. V. S. 131—5), aufs lebhafteste an Goethes schulmeisterliche Abhandlungen über das Benehmen der Mädchen in den Briefen an die Schwester. Auch die Abneigung gegen Spiel und Tanz (L. d. V. S. 116. 124) hat er mit Goethe gemein. Aber in Eridon überwiegt die verdrießliche Laune durchaus, er ist immer in Selbstquälerei befangen, immer Hypochonder. Bei Goethe brach, wie wir sahen, die Lebenslust immer wieder durch, und mit dieser Seite seines Wesens hat er den Lamon ausgestattet, der vor allem den Augenblick genießen will und der seine Egle fragt: „Ist es wohl scheltenswert, auch andre schön zu finden?" Man vergleiche in den Briefen, wie viel Mädchen Goethe neben der Geliebten noch „schön findet". Man vergleiche ferner mit der schon im Text citierten Bemerkung der Briefe „Warrlich die Stelle von sittsam seyn und von nie geküßt haben, das ist griechisch für mich" (S. 47) die Worte Lamons L. d. V. S. 129:

Man fühlt nur halbe Freude,
Wenn man sie sittsam fühlt, und lang' sich's überlegt,
Ob unser Liebster das, der Wohlstand jen's erträgt.

Den Eridon dagegen bringt Egle nur mit großer Anstrengung, unter Aufwand aller Mittel der Koketterie zuletzt so weit, sie zu küssen. Bei dem Leipziger Goethe hätte eine Egle dazu nicht so viel Zeit und Mühe gebraucht.

Aminens Wesen ist zu zart und sentimental, um für ein völlig getreues Abbild von Käthchen zu gelten. Man lese, was Goethe von der Koketterie dieser in den Briefen an Behrisch S. 91 schreibt, und dann seine Briefe an sie aus Frankfurt, besonders DjG. I S. 25—7 mit dem Anfang: „Noch immer so munter, noch immer so boshafft" und den Klagen über ihre „liebenswürdigen Grausamkeiten". Das paßt alles viel besser auf die Egle des Schäferspiels, wie sie sich besonders S. 119—120 zeigt. Einige kräftigere Züge hat der Dichter allerdings auch der Amine gegeben. Eine „liebenswürdige Grausamkeit" z. B. ist es, wie sie S. 133 den Schäfer Damarens gegen Eridon preist. Auch eifersüchtig ist sie, vgl. S. 146 und S. 129 „Gewiß er dürfte mir kein fremdes Mädchen küssen" und damit Goethes Bemerkung in den Briefen an Behrisch S. 107, daß Käthchen „nicht erfahren dürfe, daß er eine Hand geküßt habe", und S. 97, wo er den Gedanken, mit „Fritzgen" ein Liebesverhältnis anzuknüpfen, zurückweist mit der offenbar auf leidigen Erfahrungen beruhenden Überlegung: „Könnte ich's aber nur ungestraft tuhn und stünden im Brühle (wo Käthchen wohnte) nicht manche Nägel und Stricke parat, wann man so was erführe." Das werden solche Züge sein, wie Goethe sie bei der Umarbeitung des Stückes Aminens Wesen einfügte, weil sie ihm zu zärtlich, zu „debonnaire" war. Vielleicht spiegelt sich auch in dieser Umgestaltung ein Erlebnis Goethes, vielleicht war ihm Käthchens

Wesen zuerst sanfter erschienen, hatte sich ihre Neigung zu Mutwillen, Koketterie, Eifersucht ihm erst später enthüllt. Die ersten Briefe an Behrisch wenigstens (Oktober 1766) zeigen das sicherste Vertrauen auf Käthchens Liebe, da stört es ihn nicht im mindesten, daß das Mädchen mit seinem „pretendu futur“ in die Komödie geht (S. 79). In diese Stimmung fällt vielleicht die erste Konzeption der Dichtung, nach den Briefen S. 71 etwa in den Februar 1767. Die Umarbeitung begann dann nach derselben Briefstelle etwa im Oktober 1767, und um dieselbe Zeit werden die Klagen über Käthchens Benehmen häufiger, S. 86 wird Zwist und Versöhnung mit der Geliebten erwähnt, dann, wie schon im Text angegeben, S. 98 ff., d. h. Situationen von genau demselben Charakter wie die Handlung des Dramas.

Zum Schluß noch einige Einzelheiten des Schauspiels, die schon hier den engen Zusammenhang zwischen Poesie und Leben bei Goethe beweisen. L. d. V. S. 116 ein fingiertes Gespräch, wie sie Goethe in den gleichzeitigen Briefen zur Erhöhung der dramatischen Lebendigkeit liebte, z. B. G.-Jahrb. VII S. 25; L. d. V. S. 127 schildert Egle den schädlichen Einfluß des Romanlesens auf junge Mädchen, wie Goethe häufig in den Briefen an die Schwester, z. B. S. 16; L. d. V. S. 142 „Und kommt dein Mädchen einst u. s. w.“ ist eine ähnliche Situation, wie Goethe sie mit Käthchen erlebte nach den Briefen an Behrisch S. 103—4; L. d. V. S. 144 werden die Liebesfreuden ganz so sinnlich geschildert wie an mehreren Stellen der Briefe an Behrisch (besonders S. 104) und der gleichzeitigen Gedichte (z. B. „Hochzeitlied“).

27. (Zu S. 63—85.) Der Abschnitt über die „Neuen Lieder“ war bereits gedruckt, als mir die Schrift Stracks „Goethes Leipziger Liederbuch“, Gießen 1893, bekannt wurde. Es freut mich, mit den Ergebnissen ihrer Untersuchungen vielfach zusammengetroffen zu sein und hier eine lange Anmerkung unterdrücken zu können, welche eigene Untersuchungen, die meiner Darstellung im Texte zu Grunde liegen, mitteilte.

Strack hat für die Neuen Lieder eine Menge neuer Parallelstellen aus der früheren Litteratur, der deutschen und der ausländischen, namentlich französischen beigebracht und damit zu dem einseitigen Vergleich mit der Anakreontik, der in den Stud. z. G.-Ph. angestellt war, die notwendige Ergänzung geliefert. Die litterarische Tradition, unter der Goethes früheste Gedichte entstanden, erscheint erst hier in ihrem vollen Umfange, vor allem der Einfluß Klopstocks, überhaupt der ernsteren, schwereren Poesie des 18. Jahrhunderts kommt gegenüber der Anakreontik zu seinem Recht. Und ferner neben der Anlehnung die Originalität Goethes. Strack zeigt, wie der Dichter Überliefertes doch eigenartig gestaltet hat, worin schon Werner in der im Text S. 64 Anm. angeführten Rezension der Stud. z. G.-Ph. vorangegangen war. Er weist den engen Zusammenhang der Lieder mit Goethes äußeren und inneren Erlebnissen nach, die Briefe an die Schwester und an Behrisch energisch ausbeutend, wozu Minor in dem früher citierten Aufsatz

„Goethes Jugendentwicklung" S. 623—4 nur den Anfang gemacht hatte. In betreff des Originellen und des Erlebten im Leipziger Liederbuch vor allem decken sich meine Ansichten mit denen Stracks, wenn ich auch die Lieder nicht ganz so hoch stelle wie er, wenn ich auch noch mehr vom Geist der alten Zeit und nicht so viel von der Eigenart des späteren Goethe darin finde; wie Strack die Ansichten und die Poesie des reifen Dichters zum Vergleiche heranzieht, das scheint mir mitunter spitzfindig und gewaltsam.

Nur ganz wenig habe ich zu den Parallelstellen, die Strack für die einzelnen Lieder beibringt, hinzuzufügen:

Zu Nr. 12 (Tugend und Liebe) bemerkt Strack im Anschluß an die Stud. z. G.-Ph.: „Traditionell sind die Gestalten der warnenden Mutter und der nicht gehorchenden Tochter". Ich habe schon in Anmerkung 11 darauf hingewiesen, daß das Verhältnis zwischen Mutter, Tochter und Liebhaber für Goethe auch etwas Erlebtes war. Käthchens Mutter wird erwähnt in den Briefen an Behrisch S. 77. 88. 81, an der letzten Stelle als von der Tochter hintergangen, wie im Lied Nr. 12. Auch in der ältesten Fassung des Liedes Nr. 8 (Hochzeitlied) spielte die Mutter der Braut eine Rolle (vgl. G.-Jahrb. VII S. 84). Vgl. auch Nr. 9 „Und darum wünschen sie geschwind Was jede Mutter wehrt" und „Mitschuldige" DjG. I S. 157 „Und sie versteht es nicht warum die Mutter schmält".

In Nr. 16 fällt, wie auch Strack bemerkt, auf, daß der Dichter die Haare den „schönsten Theil" seines Mädchens nennt. Wenn er, sich selber und die Haare vergleichend, singt:

Fest waren wir an sie gehangen,
Wir streichelten die runden Wangen
Und gleiteten oft mit Verlangen
Von da herab zur rundern Brust,

so hat das eine Parallele in der „Laune des Verliebten" S. 144:

rothe Wangen,
Ein Mund, der lächelnd haucht, gesunk'ne Locken hangen
Um die bewegte Brust.

Auch in „Stella" an einer der schönsten Stellen (DjG. III S. 650) giebt das Haar der Geliebten ein sehr wirksames poetisches Motiv.

In Nr. 17 (Die Liebe wider Willen) findet Strack Frankfurter, nicht Leipziger Stimmung; in Leipzig sei Goethe dem Wankelmut der Mädchen gegenüber nicht ratlos gewesen, habe für Liebeskummer ein Rezept gehabt, sich leicht getröstet. Dem widersprechen doch die Briefe an Behrisch: immer Klagen über die Not, die dem Dichter die Liebe schafft, und doch keine Möglichkeit und auch keine Lust, sich aus ihren Fesseln zu lösen. Man vergleiche z. B. S. 81—2 und besonders S. 99: „Meine Geliebte! Ah sie wird's ewig seyn. Sieh, Behrisch, in dem Augenblicke, wo sie mich rasen macht, fühl ich's: Gott, Gott, warum muß ich sie so lieben" und S. 115: „Ich habe den Sieg über mich erhalten, sie nicht zu sehen, und nun dacht ich gewonnen zu haben, aber ich bin elender als vorher, ich fühle, daß die

Liebe sich selbst in der Abwesenheit erhalten wird." Da herrscht ganz ähnliche Stimmung wie in den Versen unseres Liedes:

Doch bin ich elend wie zuvor,
Der Liebe Sklav, ein armer Thor!
Wie gern wär ich sie los die Schmerzen!
Allein es sitzt zu tief im Herzen.

Das Wort „elend" gebraucht Goethe in den Leipziger Briefen an Behrisch sehr häufig für seine Liebesnot, in den Briefen des Frankfurter Winters 1768—9 dagegen, soviel ich sehe, nicht einmal. Und für „der Liebe Sklav" weist Strack selbst S. 129 Anm. 9 auf einen Leipziger Brief an die Schwester hin, wo Goethe von der Sklaverei der Liebe spricht.

Was die Entstehungszeit der einzelnen Lieder betrifft, so giebt Strack selbst zu, daß es sich bei der „genaueren zeitlichen Fixierung", die er an der Hand der Briefe versucht, nur um „mehr oder minder wahrscheinliche Vermutungen" handle. Parallelstellen aus Briefen sind, wenn keine anderen Zeugnisse hinzukommen, immer ein unzuverlässiges Mittel, Dichtungen zu datieren, zumal wenn die Stimmung des Briefschreibers und Dichters so beständig zwischen Gegensätzen schwankt, so rasch und häufig umschlägt wie die des Leipziger Goethe. Strack selbst macht bei dem Liede Nr. 5 (Der Schmetterling) warnend aufmerksam, daß man es auf Grund von Parallelstellen der Briefe in den Sommer 1768 setzen würde, wenn man nicht wüßte, daß es bereits im Mai 1768 an Behrisch geschickt wurde. Bei der viel erörterten Frage, welche der Lieder nach Leipzig, welche nach Frankfurt, in den Winter 1768—9 gehören, ist zu bedenken, daß Goethes Stimmung während des letzteren der Stimmung der Leipziger Zeit noch zu ähnlich war, als daß sich daraus Anhaltspunkte ergäben, ein Lied bestimmt nach Leipzig oder nach Frankfurt zu verlegen. Auch Stracks darauf bezügliche Untersuchungen können meine im Text S. 63 ausgesprochene Überzeugung nicht erschüttern, daß hier volle Sicherheit nicht zu gewinnen sei.

Nur Folgendes läßt sich nach meiner Ansicht mit Sicherheit behaupten:

1. in Leipzig entstanden sind die Lieder Nr. 3—7. 10—13, die Goethe bei seiner Abreise von dort Friederike Oeser im Manuskript hinterließ (vgl. Strack S. 65—7), ferner Nr. 2 (Der wahre Genuß) und Nr. 8 (Hochzeitlied), die aus Leipzig an Behrisch geschickt wurden (vgl. G.-Jahrb. VII S. 84. 111. 113. 116. 147);

2. in Frankfurt entstanden sind Nr. 1 (Neujahrslied) und Nr. 20 (Zueignung), wie Briefstellen (DjG. I S. 40. 63—4. 67) beweisen.

Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich auch Nr. 9 nach Leipzig setzen aus den von Strack S. 99—102 angegebenen Gründen. (Wichtig ist Stracks Hinweis auf Holbergs „Bramarbas" und den früher nicht betonten Unterschied von der Anakreontik.)

Für keines der übrigen Lieder (Nr. 14—19) läßt sich der sichere Beweis führen, daß es erst in die Frankfurter Zeit falle. Vor allem läßt sich nicht die ernstere, moralisierende Haltung einiger im Gegensatz zum leichtfertigen

Ton anderer dafür geltend machen, wie es in den Stud. z. G.-Ph. geschieht. Wir wissen jetzt aus den Briefen an die Schwester, daß auch der Leipziger Student ernst sein und den Sittenprediger spielen konnte. Außerdem: auch in den Stud. z. G.-Ph. wird Nr. 2 nach Leipzig gesetzt und für Nr. 15. 17 Leipziger Ursprung als wahrscheinlich angenommen, und diese Lieder scheinen mir doch von „schwererem Tugendkaliber" und „ernsterem Charakter" (S. 6. 8), als die Nr. 16 und 19, die a. a. O. unter die Frankfurter Dichtungen d. h. unter die ernsteren und mehr moralisierenden gerechnet werden. Nein, jedes Bestimmungsmittel, das nur vom Ton der Lieder hergenommen wird, scheint mir hinfällig (vgl. auch Text S. 102—4). Das ist augenscheinlich, daß Goethe die ernsteren Lieder von der Sammlung für Friederike Oeser absichtlich ausgeschlossen hat, deshalb können sie aber ebensogut wie die leichteren schon in Leipzig entstanden sein. Wenn sich bei Nr. 17 Strack (S. 127—9) für Frankfurt entscheidet, so habe ich schon vorhin (S. 429—30) Gründe für Leipzig geltend gemacht. Auch der Grund, den die Stud. z. G.-Ph. S. 5—6 und Strack S. 118 für die Entstehung von Nr. 14 in Frankfurt angeben, ist nicht stichhaltig, da es an und für sich wahrscheinlich und auch aus den Briefen zu ersehen ist, daß Goethe schon in Leipzig sich mit Richardsons „Grandison" beschäftigte. Wenn Strack meint, aus dem Liede Nr. 14 spreche derselbe Spott über Richardsons Tugendromane wie aus den Frankfurter Briefen des Dichters, während er in den Leipziger Briefen an die Schwester jene anerkennend erwähne und zur Lektüre empfehle, so ist zu bedenken, daß er in den Briefen an die Schwester nicht ganz frei mit seiner Meinung herausging, sich den Anschauungen der Schwester und des Vaters anbequemte (vgl. Text S. 40). Übrigens kann ich nicht finden, daß Goethe der Schwester Richardsons Romane empfiehlt; er hat nur nichts dagegen, daß sie sie liest, weil sie nun einmal auf Romane erpicht ist, lieber wäre es ihm, sie hielte sich von allen Romanen fern, und schmeichelhaft für Richardson klingt es doch gerade nicht, wenn er schreibt (S. 16): „Du bist eine Närrin mit deinem Grandison". Ebensowenig kann ich den Stud. z. G.-Ph. (S. 5) und Strack beistimmen, wenn sie behaupten, die Nr. 16. 18. 19 würden dadurch nach Frankfurt verwiesen, daß der Dichter sich in ihnen entfernt von der Geliebten darstellt. Erstens ist und war das auch damals ein traditionelles Motiv der Liebeslyrik und Goethe konnte sich in diese Situation auch leicht nur kraft seiner Phantasie hineinversetzen, mindestens ebenso leicht, wie er sich im Lied Nr. 5 gestorben denkt (vgl. Strack S. 69—70). Zweitens aber wissen wir jetzt aus den Briefen an Behrisch (S. 115. 116—7), daß Goethe schon im letzten Frühling zu Leipzig sich von Käthchen zurückzog. „Wir haben uns getrennt" heißt es S. 117 und „wir sind glücklich", also dieselbe Empfindung wie im Lied Nr. 18:

Doch das Glück bleibt immer größer
Fern von der Geliebten seyn.

Überhaupt ist der Gedankengang dieses Liedes genau derselbe wie in der Briefstelle S. 116—7, bis in Einzelheiten hinein. Auch Strack macht

S. 134—5 darauf aufmerksam und meint, jene Stimmung des Glückes und der Beruhigung sei wiedergekehrt, nachdem auch die äußere Trennung vollzogen war, und da sei das Lied entstanden. Möglich; aber ebensogut kann es schon durch die „innere" Trennung von Käthchen in Leipzig hervorgerufen worden sein. Jedenfalls findet sich in den Frankfurter Briefen keine Stelle, deren Gedankengang sich so mit dem des Liedes deckte, wie der der angeführten Stelle des Leipziger Briefes.

Nach meiner Meinung *können* also außer Nr. 1 und 20 alle Gedichte des Liederbuches in Leipzig entstanden sein, das Gegenteil läßt sich nicht beweisen. Inwieweit sie es wirklich sind, muß unentschieden bleiben.

Die *verschiedenen Fassungen* der einzelnen Lieder vergleicht Strack sorgfältig, auch die, welche erst durch die Leipziger Briefe an Behrisch bekannt geworden sind, also Kögel (vgl. Text S. 64 Anm.) noch unbekannt waren. Besonders wichtig ist, was Strack über die Verallgemeinerung, welche die Lieder bei den Umarbeitungen erfuhren, über die Beschränkung des Persönlichen, des unmittelbar der Situation Entsprungenen, über die Umwandlung des Individuellen ins Typische sagt. Denn es läßt so recht deutlich erkennen, wie viel in den Liedern von Goethe selbst erlebt ist, wie viel kräftiger und unmittelbarer, als alle seine Vorgänger, er aus dem Leben heraus dichtete.

28. (Zu S. 63—4.) Von den beiden Gedichten „*An Venus*" und „*Der Abschied*" wurde das erstere im Mai 1768 an Behrisch geschickt zusammen mit dem Liede „Der Schmetterling", mit dem es den Gedanken an das Sterben und an das Fortleben der Liebe nach dem Tode gemein hat. Der Ton unterscheidet sich doch etwas von dem der „Neuen Lieder", nähert sich stellenweise dem Odenstil. Auf diesen weist schon der reiche mythologische Apparat, die Reimlosigkeit von 3 Versen jeder Strophe, der bewegte Rhythmus, der durch den kürzeren 3. Vers jeder Strophe hervorgebracht wird. Das Lied steht seinem Ton nach in der Mitte zwischen den „Neuen Liedern" und den 3 Oden an Behrisch. Es findet sich auch im Liederbuch der Friederike Oeser, mit Änderungen, die nur den Ausdruck, nicht den Inhalt treffen (vgl. G.-Jahrb. VII S. 148). Über das andere Gedicht „Der Abschied" vgl. Text S. 105. Werner (Anz. f. d. Alterthum VIII S. 262—4) verlegt es nach Straßburg und sieht in „Fränzchen" Friederike Brion. Aber im Frühjahr 1771, wo es dann nach der letzten Strophe entstanden sein müßte, scheint mir Goethe doch nicht in der Stimmung für ein derartiges Abschiedslied gewesen zu sein. Was Werner vom Charakter des Gedichtes gegen Frankfurter, für Straßburger Ursprung anführt, kann mich nicht überzeugen. Wohl ist der Ton etwas inniger als in der Mehrzahl der „Neuen Lieder", aber die Vertiefung von Goethes Gefühlsleben begann doch schon in Frankfurt, und wenn er bei der Abreise nach Straßburg froh war, aus der Frankfurter Krankenstube herauszukommen, so schließt das doch nicht aus, daß der Abschied von einem geliebten Mädchen ihm das Herz bewegte und ihm das Lied entlockte, in welchem er seine Empfindungen, wie

es Dichtern leicht begegnet, etwas übertrieben haben mag. Und was die Stileigentümlichkeiten, die Werner zum Beweise heranzieht, betrifft, so bieten sich ähnliche formale Parallelstellen, wie Werner sie für die Verse

Schwer, wie schwer ist er zu tragen

und

Kalt der Kuß von deinem Munde,
Matt der Druck von deiner Hand

aus dem Sesenheimer Liederbuch anführt, auch schon im Leipziger: Nr. 18 „Frey von Furcht, zu groß zum Neide Lieb ich, ewig lieb ich sie", Nr. 2 „Die Ehrfurcht wirft mich ihr zu Füßen, Die Wollust mich an ihre Brust", Nr. 1 „Das, was dir fehlt, das, was dich plagt", Nr. 9 „Der denkt an nichts, den macht nichts heiß", Nr. 20 „Da sind sie nun! Da habt ihr sie!" Kurz, nach meiner Ansicht verbietet der Charakter des Gedichtes „Der Abschied" durchaus nicht, seine Entstehung an das Ende der zweiten Frankfurter Periode zu legen, wohin das „Fränzchen" (= Franziska Crespel) und der „Frühling" der letzten Strophe weisen.

29. (Zu S. 64—8.) Für den Zusammenhang zwischen dem Schäferwesen, der französisch-Weißeschen Operette und dem Rousseauschen Naturkultus ist es auch wichtig, daß Rousseaus erste erfolgreiche Dichtung „Le Devin du village" ein Schäferspiel und eine der ersten französischen Operetten war. Goethe sah dieses Stück in Frankfurt auf der Bühne der französischen Komödianten, wahrscheinlich 1759 (vgl. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., 1882 S. 252—3. 497) und schildert in D. u. W. (I S. 85) den großen Eindruck, den es ihm machte.

30. (Zu S. 69.) Daß die Belege, die Englert für den Einfluß der französischen Liederdichtung auf Goethes Leipziger Liederbuch lieferte, durch Strack vermehrt worden sind, ward schon in Anm. 27 bemerkt. Goethe selbst bezeugt jenen Einfluß, indem er in einem Schema zum 7. Buche von D. u. W. von den Leipziger Liedern sagt: „Enggefaßte Form, nach französischen Liedermustern" (Weim. Ausg. I, 27 S. 386).

31. (Zu S. 74—5.) Beim Erlebten der Leipziger Lieder hätte vielleicht auch auf Klopstock hingewiesen werden sollen, im besondern auf seine Fanny- und Cidli-Oden. Doch ist das Verhältnis zwischen Dichtung und Leben bei Goethe ein anderes als bei Klopstock. Die allgemeine Stimmung der genannten beiden Odengruppen des letzteren entspricht den wirklichen seelischen Erlebnissen. Aber es fehlt jene Fülle kleiner, ganz individueller, aus dem äußeren und inneren Leben geschöpfter Einzelzüge, durch die schon Goethes erste Lieder so lebensvoll wirken; nur ganz vereinzelt finden sich solche Züge in einigen Cidli-Oden. Bestimmte Situationen anschaulich zu zeichnen, Bilder aus dem Leben zu geben, war ja überhaupt nicht Klopstocks Sache. Kein Bild von der Geliebten, von ihrem Wesen geben seine Lieder, wie die Goetheschen, und von dem Verlauf der Liebesgeschichten nur eins in großen, skizzenhaften Zügen. Nur, zum Teil verschwommene Stimmungsbilder sind es, und auch die Empfindungen des Dichters oft nicht naturwahr, nicht so,

wie sie ursprünglich empfunden worden, ausgedrückt, sondern durch Schwärmerei oder Reflexion umgeschaffen zu oft recht künstlichen Gebilden. Kurz, nicht als unmittelbarer Ausdruck der Erlebnisse können Klopstocks Liebeslieder gelten wie vieles schon in den Leipziger Gedichten Goethes, der Prozeß in des Dichters Seele, durch den das Erlebte zur Dichtung wurde, war bei Klopstock umständlicher als beim jungen Goethe, der Weg vom Leben zur Dichtung länger.

Goethe hatte das Dichten unmittelbar aus dem Leben heraus schon während der letzten Frankfurter Zeit eifrig geübt. D. u. W. II S. 23. 26 spricht er von „seiner Leichtigkeit, zu reimen und gemeinen Gegenständen eine poetische Seite abzugewinnen", von dem Vergnügen, welches ihm „die poetische Nachbildung dessen, was er an sich selbst, an anderen und an der Natur gewahr geworden", bereitete, und erzählt, wie er und seine Freunde ihre „kleinen geselligen Reisen, Lustpartien und die dabei vorkommenden Zufälligkeiten poetisch aufstutzten". Er erwähnt S. 23/24 ein komisches Heldengedicht seines Freundes Horn, das in solcher Weise entstand; in einer älteren Fassung der Stelle (Weim. Ausg. I, 27 S. 383) nennt er sich selbst als dessen Verfasser. Keinesfalls waren die Leipziger Dichtungen die ersten, in denen seine Erlebnisse einen unmittelbaren Ausdruck fanden. Über sein Leipziger Dichten bemerkt Goethe selbst in der ursprünglichen Fassung einer Stelle von D. u. W. (Weim. Ausg. I, 27 S. 395): „Tendenz nach dem Wahren der Begebenheit, der Empfindung, der Reflexion und Forderung einer Unmittelbarkeit".

32. (Zu S. 75. 82.) Wahre und originelle Naturempfindung und Naturschilderung hatte Goethe auch schon in der letzten Frankfurter Zeit erstrebt. Vgl. Weim. G.-Ausg. I, 27 S. 383 (Lesarten zu D. u. W. II): „So kam das Frühjahr 1765 heran. Ich unterhielt mich, gewisse Schilderungen der Natur unmittelbar an den Gegenständen zu versuchen, die Eindrücke so gut wie nur möglich auszusprechen, und dadurch kamen einige poetische Reisen und Spaziergänge zu Stande, halb in Prosa, halb in eingestreuten Reimen: Dinge, die wegen ihrer Natürlichkeit gefielen". Vgl. auch Text S. 33. 205—6.

33. (Zu S. 77—81.) Mit der Schönheitstheorie, die sich unter dem Einfluß Wielands und Oesers bei Goethe in Leipzig und Frankfurt ausbildete, befand er sich auf dem Wege der in Anm. 6 genannten Philosophen, die in der Untersuchung des Wesens der Schönheit das Prinzip der Erfahrung gegen die rein begriffliche Spekulation geltend machten, d. h. eben auf dem Wege zur Ästhetik des Sturmes und Dranges. Auf die letztere weist neben dem Prinzip der Erfahrung, wie gesagt, der Begriff der Dämmerung, und dieser fehlt noch in der Schönheitslehre jener Philosophen, er hängt mit der echt sturm- und drangmäßigen Rolle zusammen, die das Gefühl im Gegensatz zum Verstande schon beim Leipziger Goethe zu spielen begann. Auch Herder, der Apostel des Gefühls in Deutschland wie Rousseau in Frankreich, liebte die Dämmerung, in seinem Reisejournal (1769—70)

spricht er von seinem „Geschmack für das Sombre der Philosophie, der Poesie, der Erzählungen, der Gedanken".

Jene Stelle aus einem Straßburger Briefe Goethes, von der im Text S. 77 einige Worte angeführt sind, lautet vollständig (DjG. I S. 234): „Sie sind mir ein guter Mann, und haben mich lieb; aber Sie halten mich doch für zu weise und sich selbst zu gering, da Sie mir Fragen vorlegen, die ich Ihnen weder deutlich noch kurz, Ihre Erfahrung und eigne Empfindung aber sehr leicht beantworten kann. Nur ein wenig Geduld; und wenn ich Ihnen rathen darf, so werden Sie mehr Vortheil finden, zu suchen wo Schönheit seyn möchte, als ängstlich zu fragen was sie ist. Einmal für allemal bleibt sie unerklärlich; sie erscheint uns wie im Traum, wenn wir die Werke der großen Dichter und Mahler, kurz, aller empfindenden Künstler betrachten; es ist ein schwimmendes glänzendes Schattenbild, dessen Umriß keine Definition hascht. — Mendelssohn und andre, deren Schüler unser Hr. Rector ist, haben versucht die Schönheit wie einen Schmetterling zu fangen und mit Stecknadeln für den neugierigen Betrachter festzustecken; es ist ihnen gelungen; doch es ist nicht anders damit, als mit dem Schmetterlingsfang; das arme Thier zittert im Netze, streifft sich die schönsten Farben ab; und wenn man es ja unversehrt erwischt, so stickt es doch endlich steif und leblos da; der Leichnam ist nicht das ganze Thier, es gehört noch etwas dazu, noch ein Hauptstück und bei der Gelegenheit, wie bey jeder andern, ein sehr hauptsächliches Hauptstück: das Leben, der Geist, der alles schön macht."

Daß diese Schönheitstheorie des jungen Goethe ganz im Sinne des Sturmes und Dranges war, daß sie aus dem Geist floß, der damals in der Wissenschaft überhaupt und in Kunst und Leben mächtig wurde, dafür liefern weiterhin im Texte die Betrachtungen über das Prinzip der Erfahrung, über die Verherrlichung des Fühlens, über die Tendenz auf das Ganze den Beweis. Was im besondern die Wissenschaft betrifft, so vergleiche man mit der eben citierten Briefstelle, namentlich ihrem Schluß die Worte, in denen der Dichter des „Faust" den Mephistopheles die frühere Philosophie und überhaupt die frühere Methode des wissenschaftlichen Erkennens und Darstellens verspotten läßt:

Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.

Und daneben halte man wieder, was Herder in den Fragmenten über die neuere Litteratur (II, 202—3) von den Versuchen der Philosophen, das Wesen des Genies zu zergliedern, in seine Teile zu zerlegen, sagt: „Allein zur Erweckung des Genies trägt dies Zergliedern nichts bei: bei aller Mühe bleibt die vivida vis animi so unangetastet, als der rector Archaeus bei den Scheidekünstlern: Erde und Wasser bleibt ihnen; die Flamme verflog, und der Geist blieb unsichtbar".

An die Straßburger Briefstelle gemahnt nun aber lebhaft Nr. 10 der „Neuen Lieder" Goethes, das die Freuden mit dem Schmetterling und ihre Zergliederung mit dessen Einfangen und genauem Betrachten, wobei die Farbenpracht schwindet, vergleicht. Daraus darf man, wie aus dem, was im Text über Wielands und Oesers Schönheitstheorie und ihren Einfluß auf Goethe gesagt ist, schließen, daß die Ansichten vom Wesen der Schönheit, welche die Straßburger Briefstelle ausspricht, in der Hauptsache schon dem Leipziger Goethe eigen waren.

34. (Zu S. 86.) Gellerts Erzählung „Inkle und Yariko", der Goethe wahrscheinlich den Stoff für seinen dramatischen Entwurf entnahm, hat folgenden Inhalt. Inkle, ein englischer Kaufmann, leidet an der Küste von Amerika Schiffbruch. Vor den Wilden, die seine Reisegefährten sämtlich ermorden, rettet er sich allein in einen Wald. Dort findet ihn Yariko, ein „wildes Mädchen", das sich in ihn verliebt und ihn mit in ihre Hütte nimmt. Beide führen nun in der Wildnis ein idyllisches Liebesleben. Endlich besteigt Yariko mit dem Geliebten ein Schiff, das sie nach England bringen soll, sie vergißt ihr Vaterland über ihrer Liebe und über der Schilderung des glücklichen Lebens, das nach Inkles Versprechungen an seiner Seite in London ihrer wartet. Aber auf der Reise wird sie von Inkle, in dem der Kaufmannsgeist erwacht, der sich schämt mit leerer Hand aus der Fremde heimzukehren, ungeachtet ihres rührenden Flehens an einen Sklavenhändler verkauft. Es herrscht, wie schon in Anm. 20 bemerkt, Rousseausche Stimmung in der Erzählung: in der poetischen Verklärung des idyllischen Lebens in kleiner Hütte und freier Waldnatur sowie in der Kontrastierung dieses ursprünglichen Naturzustandes und der modernen Kulturwelt, bei der alles Licht auf jenen, aller Schatten auf diese fällt. Nicht nur schöner erscheint das Leben der wilden Naturvölker, sondern der Mensch in diesem auch edler als unter dem Einfluß der Kultur. Der naiven Güte, der opferfreudigen Liebe des wilden Mädchens wird die berechnende Grausamkeit, die egoistische Undankbarkeit des gebildeten Europäers gegenübergestellt. Von dieser an Rousseau gemahnenden Stimmung und Tendenz fühlte sich der Leipziger Goethe, der schon Rousseaus Hauptsatz, daß die Menschen unter dem Einfluß der Kultur immer schlechter werden, beistimmend citierte, sympathisch berührt. Sein Mädchenideal (vgl. Text S. 49—50) fand er poetisch verkörpert in der Yariko, die „bei der Glieder Reiz das beste Herz besaß" und von der es heißt:

> Auch Inklen nimmt dies Kind bei wilder Anmut ein.
> Unwissend in der Kunst, durch Zwang verstellt zu sein,
> Verrät sie durch den Blick die Regung ihrer Triebe.

Es ist im Text S. 28—9 darauf hingewiesen, wie das Mädchenideal des jungen Goethe mit dem Rousseauschen Naturkultus und wie mit beiden das Sturm- und Drangmotiv der Liebe zu einem Mädchen niedrigeren Standes, welches Goethe schon in seinem Verhältnis zum Frankfurter Gretchen und zu Käthchen erlebte, zusammenhängt. Ein Mädchen unter seinem Stande ist

aber die Wilde Yariko für den Kulturmenschen Inkle. Noch auf einen Zug möchte ich hindeuten. Yariko liebt den Schmuck. Es heißt von ihr:

Und eine neue Tracht von schönen Muschelschalen
Muß, wenn sie ihn besucht, um ihre Schultern prahlen,

und mitbestimmend für ihren Entschluß, dem Geliebten zu folgen, ist die Aussicht, die er ihr eröffnet, daß sie sich in London ganz nach ihrem Gefallen werde putzen können. Der Putzsucht der Mädchen galt nun freilich die Satire des Leipziger Goethe in Briefen und Dichtungen, aber doch nur der übertriebenen, raffinierten. So naiv, wie sich die Freude am Schmuck bei der Yariko äußert, gehört sie mit zum Wesen des natürlichen Mädchens, in welchem Goethe damals sein Ideal sah. Hat er diesen Zug doch auch später dem Gretchen im „Faust" gegeben und da zu anmutigster Wirkung verwertet.

So enthält die Gellertsche Erzählung Züge genug, die es erklären, daß es Goethe reizte sie zu dramatisieren. Auch Bodmer und Sal. Geßner haben den Stoff von „Inkle und Yariko" poetisch behandelt, er war eben zeitgemäß, als die Rousseaustimmung und damit der Sturm und Drang in Deutschland sich vorbereiteten.

35. (Zu S. 86.) Auf die Ähnlichkeit des Fragmentes „Der Tugendspiegel" mit dem damaligen sächsischen Lustspiel weist Minor hin (Zeitschr. f. allgem. Geschichte 1886 S. 656). Der Edelmut des Dodo, der für die Schulden, welche sein Freund Melly in einem Liebesverhältnis gemacht, gut gesagt hat, deshalb mit diesem aus seiner Vaterstadt hat fliehen müssen, die Verbannung an der Seite des Freundes aber nicht nur als kein Unglück, sondern als sein Glück empfindet — diese etwas überspannte Hochherzigkeit erinnert auch an den Tellheim der „Minna v. Barnhelm". Und Goethe begann sein Drama offenbar unter dem unmittelbaren Einfluß der Aufführungen des Lessingschen Lustspiels in Leipzig, überall, wo er jenes erwähnt (Briefe an Behrisch S. 107. 108. 114), geschieht es im Zusammenhang mit diesen, S. 108 geht er von „Minna" zu seinem „Tugendspiegel" über mit den Worten: „Um von was andern, aber doch nicht ganz unterschiednen zu reden".

Neben der litterarischen Tradition kommt aber auch hier Goethes Leipziger Leben in Betracht. Das genußfrohe, von Liebeshändeln durchflochtene Leben, auf das in dem Fragment die beiden Freunde zurückblicken, erinnert an Goethes und Behrischens Treiben in Leipzig. Infolge desselben hatte Behrisch die Stadt verlassen müssen, wie Melly, und Goethe hätte sicherlich gern die Verbannung des Freundes geteilt, wie Dodo. Deutet er es doch öfters an, wie sehr er Behrisch in Leipzig vermisse, z. B. in der 3. Ode an ihn und in den Briefen S. 80: „Car Vous me manquez pour rendre complete ma fortune et ma joie" (vgl. Dodos Worte: „Und mich auf diese Art glücklich machte. Was brauchte es Überwindung mich mit dir zu Verbannen, da ich entfernt von dir Mitten in meiner Vaterstadt verbannt gewesen wäre"). Vielleicht hat Goethe auch Behrisch, wie Dodo den

Melly, pekuniär unterstützt. Anderseits trägt Mellys Verhältnis zu Nelly Züge von dem Goethes zu Käthchen. An diese, wie die Briefe an Behrisch sie schildern, können wir denken, wenn es von Nelly heißt: „Sie liebte das Vergnügen und dich. Sie hatte ein gutes Herz" und daß in ihrer Liebe sich Leichtsinn, Wollust und Stolz gemischt habe. Mit dem ersteren Ausspruch vergleiche man auch den ganz ähnlichen Eridon-Goethes über Amine-Käthchen in der „Laune des Verliebten": „Sie liebt den Tanz, die Lust, den Scherz so sehr als mich". Das Leipziger Gedicht „Der wahre Genuß" hat Strack S. 35 zum Vergleich herangezogen.

Daß ein junger Mann sich für eine vergnügungssüchtige Geliebte ruiniert, kommt auch in Prevosts Roman „Manon Lescaut" vor, der Goethe am Ende der ersten Frankfurter Periode lebhaft beschäftigte (vgl. Weim. Ausg. I, 26 S. 377 und Text S. 349).

36. (Zu S. 86.) Die Übersetzung von Corneilles „Le Menteur" wurde zuerst veröffentlicht von Schöll, Briefe und Aufsätze von Goethe 1766 bis 1786 S. 7 ff., abgedruckt W. Bd. 10. Daß sie in Beziehung zu Goethes Leipziger Leben stehe, bemerkt Lichtenstein im Goethe-Jahrbuch III S. 338—9, und seine Behauptungen sind nach meiner Ansicht in ihrem vollen Umfange aufrecht zu erhalten gegen die Einwände, die Friedwagner, Goethe als Corneille-Uebersetzer (Wien 1890) macht, ja, nachdem wir die Briefe an Behrisch kennen, noch bestimmter zu fassen. Der Dorant des Lustspiels befindet sich zu Paris in ähnlicher Situation wie Goethe zu Leipzig, in das „Land der großen Welt und der Galanterie" versetzt, nachdem er vorher in etwas philiströser Umgebung gelebt hat. Wie dem Studenten Goethe, bereitet es ihm Mühe, den Ansprüchen dieser neuen Welt in Kleidung, Sprache, gesellschaftlichem Benehmen gerecht zu werden. Wie Goethe, versucht er es besonders mit Rücksicht auf die Mädchen, über deren Herzen er nur auf diese Weise glaubt Gewalt zu bekommen. Ganz den Geist der neu veröffentlichten Leipziger Briefe finden wir wieder in den Betrachtungen Dorants und Clitons über das Wesen der Mädchen und die Art, „wie man's mit ihnen macht". Und Cliton, Dorants Freund, erinnert lebhaft an Behrisch, wie wir ihn jetzt kennen. Er führt Dorant in das galante Leben von Paris ein, wie Behrisch den jungen Goethe in das von Leipzig, und auch die spöttische Geringschätzung der Menschen, den Hang zu Frivolität und leichtfertigem Leben, vermöge deren er als Dorants Verführer erscheint, hat er mit Behrisch gemein (vgl. Text S. 51—3). Wir sehen in Dorant und Cliton ein ähnliches Freundespaar wie in Dodo und Melly des „Tugendspiegels", welche letzteren, wie erwähnt, ebenfalls an den jungen Goethe und Behrisch gemahnen. Auch im „Tugendspiegel" werden die Charaktere der beiden Freunde und ihre Stellung zu einander entwickelt in ihrem Verhalten zum weiblichen Geschlecht und dabei über dieses moralisierende Betrachtungen angestellt. Man muß die Leipziger Dichtungen und Entwürfe nicht nur mit Goethes Leipziger Leben, sondern auch untereinander vergleichen, um zu

erkennen, ein wie treuer Spiegel seines Lebens Goethes Dichtung schon in dieser frühen Periode war.

Im 1. Band seiner Ausgabe von Goethes Dramen (Kürschners National-Litt. Bd. 87 S. IX—X) macht K. J. Schröer darauf aufmerksam, daß das Fragment der Übersetzung des „Lügners" bereits Anklänge an diejenige Dichtung aufweise, die Goethe durch sein ganzes Leben begleitete, den „Faust". Die Andeutungen Schröers bedürfen der weiteren Ausführung und Ergänzung. Daß im „Faust" Stimmungen des Leipziger Studenten ihren Niederschlag gefunden haben, darauf ward schon mehrfach, im Text und in den Anmerkungen, hingewiesen. Wir erkannten die Nachwirkung von Leipziger Erfahrungen in den Angriffen auf den Geist der Universitäten, besonders in der Schülerscene, ebenso in der Scene „Auerbachs Keller". Der Leipziger Freund Behrisch zeigte sich als das erste Vorbild für den Mephisto. Hier wird nun der Cliton des „Lügners" wichtig. Die Anleitung, die er dem Dorant für den bisher versäumten Genuß des Lebens giebt, gemahnt an die Lehren, die in dieser Beziehung Faust und der Schüler von Mephisto erhalten. Man vergleiche Clitон: „Nur frisch, es findt sich schon", „Man muß nur herzhafft seyn, um sich in Ruf zu setzen, Und um geschätzt zu seyn, braucht man sich nur zu schätzen" und Mephisto: „Drum frisch! laß alles Sinnen sein", „Nur greift mir zu und seid nicht blöde", „Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben", „Und wenn ihr euch nur selbst vertraut, Vertrauen euch die andern Seelen" (Faust V. 1828. 1764. 2062. 2021—2). Wenn Clitон sagt „Das lernt sich bald, mein Herr, wie mans mit Mädgen macht", so setzt Mephisto eben dies dem Schüler ausführlich auseinander, und beide ermutigen dabei ihren Zögling durch den Hinweis auf seine hübsche Figur und andere Eigenschaften, welche die Eroberung der Mädchenherzen erleichtern (Faust V. 2019 ff.). Kurz, die Erziehung zum Lebensgenuß, die Goethe durch Behrisch erfuhr, hat schon in der Übersetzung des „Lügners" einen schriftstellerischen Ausdruck gefunden, der als eine kleine Vorstudie zu den entsprechenden Partien des „Faust" gelten kann (vgl. Text S. 52—53). Als bestes Mittel, die Liebe eines Mädchens zu gewinnen, preist Clitон das Schenken. „Freygebig sind Sie doch?" fragt er den Dorant und fährt nach dessen bejahender Antwort fort: „Zur Liebe, gnädger Herr, ist das die größte Gabe". So ruft Mephistopheles, von Faust aufgefordert, ein Geschenk für Gretchen zu besorgen, aus: „Gleich schenken? Das ist brav! Da wird er reüssieren!" und, als später Faust Bedenken trägt, das besorgte Geschenk in Gretchens Schrein zu stellen: „Ich hoff' nicht, daß ihr geizig seid!" Daß Goethe auch in diesem Punkt aus eigner Lebenserfahrung schöpfte, beweist eine viel besprochene Leipziger Briefstelle (DjG. I S. 19): „Ich brauche keine Geschenke, um die Liebe meines Mädchens zu erhalten, und ich sehe mit einem verachtenden Aug auf die Bemühungen herunter, durch die ich ehemals die Gunstbezeugungen einer W. erkaufte." Doch zurück zum „Lügner". An Mephistos Versprechen „Ich weiß dir so ein Schätzchen auszuspüren" (Faust V. 2445) denken wir, wenn Clitон dem Dorant

das gleiche verheißt mit den Worten: „Ich kenne die und die, weiß die und die Geschichten". Anderseits gemahnt der Dorant an das Benehmen und die Situation Fausts. Beide geben in ganz ähnlicher Weise dem Verführer zu bedenken, wie schwer es ihnen nach ihrem früheren Leben fallen wird, sich in den galanten Ton der großen Welt zu finden. Man vergleiche Dorant:

Doch wird mir bange, daß ich mich verrahten könnte.
Betrachte mich einmal, seh ich wie ein Studente?
Denn, Cliton, zeigt' ich mich hier in der Tuillerie,
Dem Land der großen Welt und der Galanterie
Nur einmal schülerhafft, beleidigt' ich die Mode
Mit einer Kleinigkeit, ich grämte mich zu Tode.
Drum fürcht' ich mich —
Ein jeder ist galant, und unter solchen Leuten,
Wenn man nicht ist wie sie, kann man nicht viel bedeuten

und Faust (V. 2055 ff.):

Allein bei meinem langen Bart
Fehlt mir die leichte Lebensart.
Es wird mir der Versuch nicht glücken;
Ich wußte nie mich in die Welt zu schicken,
Vor andern fühl' ich mich so klein;
Ich werde stets verlegen sein.

Aus der toten Bücherwelt seiner engen Studierstube wird Faust durch Mephistopheles in die weite Welt des wirklichen Lebens geführt, aus einem einsamen Gelehrten wird er vermöge des Zaubertrankes der Hexe zum weltgewandten Cavalier. Einer ganz ähnlichen, zauberhaft raschen Verwandlung giebt Dorant gleich in seinen ersten Worten Ausdruck:

Gehab dich wohl, o Jus! wir sind nunmehr geschieden.
Der Übergang ist schnell, unglaublich scheint er mir,
Noch gestern ein Student, und heut ein Cavalier.

Die Schnelligkeit der Umwandlung erregt in beiden Stücken die Verwunderung, findet den frivolen Beifall des Verführers. „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos" spottet Mephistopheles bei Fausts Ungeduld und Cliton:

Bey meiner Treu! Er regt sich früh, ihr Apetitt.
Sie kommen gestern an, kaum heut den ersten Schritt
Aus ihres Vaters Haus, an diese Luft; so rauchen
Sie schon, die edle Zeit mit Nuzen zu gebrauchen.

Auch das Wort „Appetit" wird in ganz demselben Sinn, wie hier, im „Faust" gebraucht: „Hab' Appetit auch ohne das" (V. 2653). Damit befinden wir uns in der Gretchentragödie. Sie beginnt ganz ähnlich wie die Liebesgeschichte im „Lügner". Wie Faust sein Gretchen, so sieht Dorant seine Geliebte zuerst auf der Straße. Als sie vorübergegangen, fragt er: „Hör'! kennst du jene Damen?" Cliton antwortet: „Dergleichen Wildpret kömmt vor meinesgleichen nie". Man vergleiche im „Faust" V. 2619 ff.:

Faust: Hör', du mußt mir die Dirne schaffen!
Meph.: Nun, welche?

Faust: Sie ging just vorbei.
Meph.: Da die? —
Über die hab' ich keine Gewalt!

Und schon wie eine Hindeutung auf Gretchens Wesen klingt es, wenn Cliton dem Dorant rät, sich eine Geliebte nicht unter den „Buhlerinnen" zu suchen, sondern:

Am besten wählen Sie zu einem solchen Scherz
Ein Herz voll Ehrbaarkeit und doch ein zärtlich Herz,
Ein Frauenzimmer, das die Tugend zwar verehret,
Allein dem Liebsten auch nicht alle Freude wehret.

Darin haben wir wieder Goethes Leipziger Mädchenideal: naive Empfindung, Güte und Anmut und natürliches Benehmen im Gegensatz zu gekünsteltem Betragen, zu gezwungener Prüderie, das gut bürgerliche Mädchen, wie er es im Frankfurter Gretchen, in Käthchen Schönkopf liebte und im Gretchen des „Faust" dann poetisch verklärte. — Endlich noch ein Zusammenhang: der Schauplatz des galanten Lebens ist im „Lügner" Paris, im Gegensatz zur Provinz, für Goethe war es Leipzig im Gegensatz zum Reich, speziell zu Frankfurt, und im „Faust" wird Leipzig in derselben Beziehung, weil es „seine Leute bildet", ein klein Paris genannt (vgl. auch Anm. 24).

Clitons weist also einerseits auf Behrisch, anderseits auf Mephisto, Dorant einerseits auf den Leipziger Goethe, anderseits auf Faust, überhaupt manches in den Charakteren, Situationen, Gedanken des „Lügners" einerseits auf Goethes Leben und Stimmung in Leipzig, anderseits auf seine Faustdichtung. So wird das Fragment der Übersetzung des französischen Lustspiels ein wichtiges Zeugnis dafür, daß schon Goethes Leipziger Periode eine große Bedeutung für den Gehalt seines „Faust" hat. Die Umwandlung Fausts im 1. Teil, sein Eintritt in die große Welt, die Rolle, die Mephistopheles dabei spielt, und der Beginn der Gretchentragödie sind nach dem Gesagten in manchen Zügen vom Dichter selbst in Leipzig erlebt worden.

Die Beziehungen, die zwischen dem Fragment des „Lügners" und Goethes Leipziger Wesen und Leben sowie dem „Tugendspiegel" und „Faust" aufgewiesen wurden, erklären nicht nur das Interesse, das der Dichter an dem französischen Lustspiel nahm und das ihn zur Übersetzung veranlaßte. Es ist zu beachten, daß diese Übersetzung eine ziemlich freie ist, und gerade fast alle die Stellen, die eben angeführt wurden, sind so frei übertragen, zum Teil mit Goetheschen Zuthaten, daß sie für unsere Betrachtungen eine beinahe ebenso große Bedeutung wie die Originaldichtungen haben.

III. Goethe in Frankfurt 1768—1770.

37. (Zu S. 95—8.) Von den beiden Hauptrichtungen, die im religiösen Leben Deutschlands zur Zeit des Beginnes der Sturm- und Drangperiode vorhanden waren, dem Rationalismus und dem Pietismus, war ursprünglich auch der letztere von Tendenzen der Aufklärung erfüllt gewesen, war ganz ebenso, wie der Rationalismus, im Gegensatz zu der in Äußerlichkeiten erstarrten und despotisch gewordenen christlichen Orthodoxie aufgekommen. Aber rasch hatte er sich zu einem Gegner des Rationalismus ausgebildet. Je stärker in diesem der Verstand seine Ansprüche geltend machte, nichts in der christlichen Überlieferung und Dogmatik gelten lassend, als was er vernunftmäßig erklären konnte, um so energischer betonten die Pietisten die religiösen Bedürfnisse und Kräfte des Gefühls, um so mehr sahen sie in dem, was der Verstand nicht begreifen kann, in den Wundern und dem Mystischen der christlichen Religion die Hauptsache, das, was sie zur Religion mache, um so mehr näherten sie sich der religiösen Gefühlsschwelgerei, der Schwärmerei. Vor allem geschah dies in der pietistischen Sekte der Herrnhuter.

Als im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das ganze geistige Leben der Nation leidenschaftlicher wurde, führten die beiden genannten Richtungen des religiösen Lebens zu Extremen. Der Rationalismus näherte sich in einigen Vertretern der Gottesleugnung, z. B. in dem später von Goethe verspotteten Bahrdt. Auf der andern Seite führte die durch den Pietismus vertretene Gefühlsreligion zu einer Erneuerung der mittelalterlichen Mystik, zu der Überzeugung, Gott wirke auch in der Gegenwart noch Wunder durch auserwählte Rüstzeuge unter den Gläubigen, es bestehe überhaupt zwischen diesen und Gott, zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Welt ein unmittelbarer Verkehr, kurz, man gelangte zu einer Vermischung des Irdischen und des Überirdischen und dann auch des Weltlichen und des Religiösen in unklarer Schwärmerei, in ungesunder Überspannung der Gefühlskräfte. Zu dieser Richtung gehörten Hamann, Jung-Stilling, Fritz Jakobi, als der einflußreichste der „Prophet" Lavater, d. h. Männer, die in vielen Beziehungen den Geist des Sturmes und Dranges in sich hatten. Dessen größte, seine führenden Geister aber, vor allen Herder und der junge Goethe, nahmen in der Religion eine Mittelstellung zwischen den geschilderten beiden Extremen ein, vereinigten Elemente des Rationalismus und des Pietismus zu einem neuen Ganzen. Das erhellt aus den Ausführungen im Text S. 170—7 und in der Anm. dazu. So darf auch auf dem Gebiete der Religion der Sturm und Drang, wie er in seinen großen Geistern zur Erscheinung kommt, nicht schlechthin als Gegensatz der Aufklärung bezeichnet werden, auch da bekämpfte er nur gewisse ihrer Tendenzen, andere nahm er auf und führte sie weiter. Die Freiheitstendenz, die im Rationalismus lag, die Auflehnung gegen den

Despotismus der Kirche war den Stürmern und Drängern sympathisch, unsympathisch nur das einseitige Walten des Verstandes, dem gegenüber sie auch auf diesem Gebiete das Gefühl in seine Rechte einsetzten.

Das Buch von Eugen Filtsch, Goethes religiöse Entwicklung, Gotha 1894 ist erst, als mein Text gedruckt und die Anmerkungen geschrieben waren, in meine Hände gelangt.

38. (Zu S. 98.) Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" gemahnt in ihrer Grundstimmung, wie schon der Wortlaut meines Textes andeutet, an die Verse des „Faust" (ich citiere nach „Faust in ursprünglicher Gestalt"):

Die wenigen, die was davon erkannt,
Die Thörig gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbaarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Einige Parallelstellen dazu aus Goethes Briefen und Dichtungen findet man in K. J. Schröers Kommentar. Ich möchte noch auf die Stelle hinweisen, wo Werther, gegen die „vernünftigen", „sittlichen" Leute, Pharisäer und Philister eifernd, ausruft: „Ich habe begreifen lernen: wie man alle außerordentliche Menschen, die etwas großes, etwas unmöglich scheinendes würkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien müßte (DjG. III S. 284—5). Ähnlicher Stimmung gab Herder Ausdruck, wenn er in den Vorarbeiten zu seiner „Ältesten Urkunde" von der orthodoxen Auffassung der Bibel schrieb (1769): „Sie ist's, die dem wahren Naturforscher, der da kam, uns Wunder der Schöpfung Gottes zu entdecken, so oft Ketten und Dolche oder wenigstens glühende Nachreden oder Verfolgungen schmiedete, wenn seine Physik nicht mit Moses übereinstimmte" (Werke Bd. VI S. 78). Ähnliche Stimmung herrscht bei Schiller z. B. in den Anthologiegedichten „Rousseau" und „Spinoza". Die Stimmung ist eine besondere Erscheinungsform der allgemeinen Empörung der Stürmer und Dränger gegen rein äußerliche Tugend und Frömmigkeit und damit verbundene philiströse Beschränktheit und pharisäische Unduldsamkeit.

39. (Zu S. 99—100.) Die Auffassung der Natur ist ebenso wichtig wie die der geschlechtlichen Liebe für die ganze Kultur und im besondern für die Poesie eines Volkes und einer Zeit. Natur und Liebe sind die Hauptgegenstände für die lyrische Dichtung, und wo beide in die innigste Beziehung zu einander treten, erreicht jene ihre höchste Vollendung, so im deutschen Volkslied, in Goethes Liebesliedern, im „Werther". Daß wir seit dem Verfall des Minnegesangs bis zum Auftreten des jungen Goethe in der kunstmäßigen deutschen Liebeslyrik so wenig wirklich ans Herz greifende Töne hören, hat seinen Grund wesentlich in der Stellung des Menschen zur Natur.

Für das starr dogmatische Christentum war die Natur ein dem Seelenheil des Menschen feindliches Prinzip. Eine tiefe, unausfüllbare Kluft liegt nach ihm zwischen dem Geist und der Materie, und der Mensch hat die Aufgabe, sowohl in sich das Geistige von dem Körperlichen gänzlich zu

lösen, unabhängig zu machen, als auch über das ihn umgebende Materielle, die außer ihm liegende Natur sich zu erheben. Die Natur war entgeistet, etwas Totes, das ohne jedes eigne Leben vom Schöpfer gelenkt wird, ihre Verehrung erschien als Raub an der Verehrung, die man Gott schulde, als Sünde.

Die Aufklärung war einer liebevollen Umfassung der Natur, einer Versenkung in sie ebensowenig günstig wie das Christentum. Sie wollte den Menschen verselbständigen, rein auf seine Vernunft stellen, die Vernunft war ihr das höchste Prinzip in der Welt und das, was den Menschen allein vor allen übrigen Wesen auszeichnete, die Natur, weil nicht mit Vernunft begabt, konnte nur die Dienerin des Menschen sein, hatte nur insoweit Wert für ihn, als sie ihm nützte, zur Erreichung seiner Zwecke half. So gelangte die Aufklärung, die Lehrerin des Hochmuts, zu demselben Ergebnis wie das Christentum, die Religion der Demut: zur Nichtachtung der Natur, zur Forderung, daß der Mensch als geistiges Wesen sich unabhängig von ihr mache, über sie erhebe.

Wie dachte man sich nun das Wesen der Natur in der Aufklärung? Gott als ihr Schöpfer ward festgehalten, man versuchte aber ihm seine Schöpfung nachzukonstruieren. Da dies, wie jede geistige Arbeit in der Aufklärung, allein mit dem nüchternen Verstande geschah, so erschien die Natur selbst als ein Mechanismus, der von einem außer ihm liegenden Verstande, wie geschaffen, so auch im Gange erhalten würde. So bei Descartes. Die aufblühende Naturforschung, besonders seit Newton, entdeckte dann einige Gesetze, nach denen dieser Mechanismus sich bewegte. Dadurch kam aber nicht etwa eignes Leben in die Natur; diese Gesetze, die Eigenschaften der Dinge waren von außen in sie hinein geschaffen worden, die Natur bestand und veränderte sich zwar gesetzmäßig, aber nach einem Willen, der über ihr schwebte, nicht in ihr lag, ohne eignes Bewußtsein, ohne Freiheit. Es ist dies die Auffassung der Natur, die Schiller in den „Göttern Griechenlands" beklagt:

Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

Auch in dieser Beziehung stimmte also die Aufklärung mit dem christlichen Glauben überein: ihr, wie diesem, erschien die Natur entgeistet, alles selbständige Leben in ihr ertötet.

Schiller stellt diese moderne Auffassung der Natur als durchaus unpoetisch der antiken gegenüber. In der That konnte die Poesie mit dieser Natur nichts anfangen, und daraus erklärt sich die unbedeutende Rolle, die jene speziell in der deutschen Dichtung bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts spielt. Als sie um diese Zeit wieder ein wichtigeres Element in der deutschen Poesie zu werden begann, geschah es in einer Art der Betrachtung, in der sich die Auffassung des Christentums und die der Aufklärung miteinander verbanden. Die Natur wurde gefeiert, weil jede einzelne, auch die

kleinste Erscheinung in ihr zweckmäßig und zwar zweckmäßig besonders für den Menschen sei und weil sich so in ihr die Weisheit und Größe und Liebe des göttlichen Schöpfers offenbare. Es ist das Nützlichkeitsprinzip der Aufklärung und die christliche Lehre von der Erschaffung und Regierung der ganzen Welt durch Gott, die in dieser Art der Naturbetrachtung einen Bund eingingen. Man nennt sie die teleologische. In der deutschen Philosophie vertritt sie besonders Leibniz, der große Vermittler der Aufklärung und des orthodoxen Christenthums, in dessen Lehre von den Monaden und der prästabilierten Harmonie die Natur auch gegenüber der Auffassung Descartes' und der christlichen Kirche vergeistigt und die Kluft zwischen der sogenannten toten Natur und dem Menschen, überhaupt zwischen Materie und Geist verengert erscheint. In der Dichtung vertritt dieselbe Naturanschauung der Hamburger Brockes mit seinem „Irdischen Vergnügen in Gott" (1721—48). Dieses Werk ist wohl ein Zeichen für das Wiedererwachen des Naturgefühls in der gebildeten deutschen Gesellschaft, aber ohne jede Größe und Tiefe und ohne jede Poesie der Auffassung, sich in allerlei philiströsen Kleinkram und in kalt verstandesmäßige Betrachtung, nüchterne Reflexion verlierend. Etwas mehr Größe und Poesie enthält um dieselbe Zeit die Naturbetrachtung des Schweizers Albrecht von Haller. An ihn schließt sich dann in der hier skizzierten Entwicklung Klopstock an. Der Fortschritt, den er gegen seine Vorgänger bezeichnet, liegt in zwei Punkten. Einmal besingt er mit Vorliebe die gewaltigen, großartigen Erscheinungen der Natur, Sturm, Gewitter u. s. w. und erhebt sich über ihr Kleinleben zu ihrem großen Ganzen, seine Phantasie liebt den Flug durch das Weltall. Und dann erscheint die Natur bei ihm wenigstens zuweilen schon an und für sich als Gegenstand der Dichtung, der Bewunderung und Liebe, als etwas an und für sich Großes und Schönes, eine Folge davon, daß bei ihrer Betrachtung in ihm nicht der Verstand allein, sondern zugleich ein starkes Gefühl und eine reiche Phantasie thätig waren. Da aber sein Gefühl und seine Phantasie wesentlich religiöse waren, so überwiegt doch auch in Klopstocks Naturschilderung noch der Gedanke, durch sie den Leser zur Verehrung des Schöpfers, zur Gottesfurcht, zu religiöser Andacht zu stimmen.

Die Natur als an und für sich schön, bewunderns- und liebenswert zu besingen, ohne Rücksicht auf ihren Nutzen für den Menschen und auf die in ihr offenbarte Größe und Liebe Gottes, das blieb der Generation vorbehalten, in der Gefühl und Phantasie die herrschenden Geisteskräfte wurden. Wohl wirkte vom Ausland her Rousseau darauf mit seiner tief und groß empfundenen Schilderung der Alpenwelt in der „Nouvelle Héloïse". Aber die Haupturſache für den machtvollen Aufschwung der Naturpoesie in den Liedern des jungen Goethe, im „Werther" und anderen Dichtungen der Zeit war doch die Erstarkung und Befreiung des Gefühls und der Phantasie in Deutschland selbst während der Sturm- und Drangperiode. Naturbelebung, Naturbeseelung, Empfindung eines Zusammenhangs, einer Verwandtschaft zwischen dem Wesen und Leben der Natur und dem des Menschen sind die

Vorbedingungen der Naturpoesie. Heutzutage entdeckt auch der Verstand überall selbständiges Leben in der Natur, bei dem damaligen Stand der Naturerkenntnis war das noch nicht möglich, damals konnte man ein solches Leben nur fühlen und mit der Phantasie erdichten. Und dazu wirkte nun — damit komme ich auf den Anfang dieser Betrachtungen zurück — wesentlich mit die Auffassung der Liebe, wie sie gleichzeitig sich Bahn brach. Das tägliche Leben lehrt es: niemals faßt der Mensch die Natur so poetisch auf, niemals fühlt er sie sich so nahe, so verwandt, so von einem dem seinigen gleichartigen Leben bewegt, als wenn er liebt. Aber freilich gehört eine wahre, leidenschaftliche Liebe dazu, eine Liebe, die sich ihrer sinnlichen Regungen nicht schämt, in der Sinnliches und Geistiges mystisch verschmelzen, eine Liebe, wie sie die früheren Dichter entweder nicht empfanden oder nicht zu bekennen wagten, kurz eine Liebe, wie sie Werther und sein jugendlicher Dichter fühlten und aussprachen.

Die neue Naturauffassung und die neue Naturpoesie im Sturm und Drang beruhen im allgemeinen darauf, daß man überhaupt dem Wirklichen, dem, was den Menschen beständig umgiebt, wieder größere Aufmerksamkeit schenkte und ihm die poetischen Seiten abzugewinnen wußte. Im besonderen aber hängt sie nach dem Gesagten mit der früher erwähnten gleichzeitigen Anerkennung und Befreiung der Sinnlichkeit im Menschen und der daraus hervorgehenden neuen, freieren und tieferen Auffassung der geschlechtlichen Liebe zusammen. Diese Zusammenhänge zwischen den einzelnen Erscheinungen in der Sturm- und Drangperiode müssen noch mehr beachtet und genauer untersucht werden zur Erkenntnis der Psychologie jener großen Zeit. —

Daß die alchimistisch-kabbalistischen Studien in Frankfurt für Goethe die Bedeutung einer Belebung, einer Vergeistigung der Natur hatten, bekennt er selbst, wenn er in einigen ursprünglich für D. u. W. niedergeschriebenen Sätzen bemerkt, daß er „die unorganischen Wesen, mit denen er sich mehr alchymisch als chymisch beschäftigte, dadurch zu begeisten trachtete" (Weim. Ausg. I, 27 S. 396).

40. (Zu S. 104.) Auf die Lieder „Blinde Kuh" und „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" komme ich im Text S. 136 noch einmal zurück. Man pflegt zu der „Zueignung" der „Neuen Lieder" zwei Parallelstellen aus Frankfurter Briefen anzuführen, wo Goethe sich selbst als „das arme Füchslein" bezeichnet: DjG. I S. 64 und 67. Die zweite der Stellen könnte auch für das Lied „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" Bedeutung haben. Goethe spricht da von einem halben Dutzend Mädchen, die er oft sehe und die ihm das Leben angenehm machten. Darauf folgt derselbe Vergleich des Verliebtseins mit einer heftig brennenden Fackel wie in dem Lied, und unmittelbar daran schließt sich „das arme Füchslein". Vielleicht kamen dieser Ausdruck und jener Vergleich dem Schreibenden dadurch in die Feder, daß er mit den eben erwähnten Mädchen öfter „Stirbt der Fuchs" spielte. Jedenfalls ist eine Ähnlichkeit der Briefstelle mit dem Liede „Stirbt der

Fuchs, so gilt der Balg" vorhanden, die für dessen Entstehung in Frankfurt geltend gemacht werden kann.

41. (Zu S. 106.) Daß in der Briefstelle DjG. I S. 52 mit dem „Advokaten" der Poesie Lessing gemeint sei, nimmt man, soviel ich sehe, allgemein an. Die Frage möchte ich doch aufwerfen, ob Goethe darunter nicht vielmehr Gerstenberg verstanden habe. Von ihm handelt die ganze Briefstelle, Lessing wird mit Namen nicht erwähnt. Ein „großer Geist" wird Gerstenberg genannt, und derselbe Ausdruck wird dann in Bezug auf den „Advokaten" der Poesie gebraucht. Gerstenberg aber suchte die Grenzen der Poesie nicht nur in seinem „Ugolino" in der im Text angedeuteten Weise auszudehnen, er that dasselbe in theoretischen Erörterungen. Gleich Lessing erschien er als Advokat der Poesie, indem er in seinen Schleswigschen Litteraturbriefen Shakespeare gegen die einseitig von der französischen Dramatik abstrahierten Regeln verteidigte. Noch weiter aber, als bei Lessing, sind bei ihm die Grenzen der Poesie insofern gezogen, als die scharfe Scheidung der Poesie von der bildenden Kunst fehlt. Für unsere Briefstelle ist es besonders wichtig, daß er, wie im Text S. 190 erwähnt wird, das Drama mit der Malerei verglich und in ihm auch Scenen ohne Handlung, nur mit Pathos für erlaubt erklärte. Es geschah in einer Rezension der Hamburger Neuen Zeitung 1768 (vgl. Deutsche Litt.-Denkm. des 18. und 19. Jhs. 29—30 S. LXX). Ob sie Goethe kannte, wissen wir nicht. Aber der Standpunkt, den sie vertritt, prägt sich auch in den Schleswigschen Litteraturbriefen, die Goethe wohl schon in Frankfurt gelesen haben wird, deutlich aus, namentlich im 20. der Briefe. Gleich Herder und allen Stürmern und Drängern meinte Gerstenberg, Lessing habe mit seinem Laokoonsatz, daß Handlungen der Gegenstand der Poesie seien, deren Stoffgebiet zu eng umgrenzt, und wollte der Empfindung als einem zweiten Hauptstoffe der Poesie zu ihrem Rechte verhelfen. Kurz, mir scheint, der Satz der Goetheschen Briefstelle vom erfahrenen Sachwalter, der lieber ein wenig zu viel als zu wenig fordere, passe noch besser auf Gerstenberg als auf Lessing. Besteht vielleicht auch ein Zusammenhang zwischen dem Ausdruck „Probierstein" bei Goethe und dem „Probestein" im 20. der Schleswigschen Litteraturbriefe (D. Litt.-Denkm. 29—30 S. 229)?

42. (Zu S. 107.) Bei Lessing konnte der junge Goethe auch seine und Wielands Ansicht über die moralisierende rührselige Poesie mit ihren vielbewunderten Tugendhelden (vgl. Text S. 103—4. 109) finden. Schon in seinen „Rettungen des Horaz" hatte Lessing den Dichter gegen die Angriffe philiströser Sittenrichter verteidigt, das Recht für ihn in Anspruch genommen, daß er das Sinnliche der Menschennatur ebensowohl wie das Geistige und das Laster ebensowohl wie die Tugend schildere. Denn der Gegenstand der Dichtung sei „das menschliche Herz, so wie es ist, und nicht wie es sein sollte, so wie es ewig bleiben wird, und nicht, wie es die strengsten Sittenlehrer gern umbilden wollten". In „Miß Sara Sampson" hatte er dann freilich der Neigung zum Moralisieren und der Rührseligkeit seinen

Tribut entrichtet. Aber in der Hamburgischen Dramaturgie, gleich im ersten Stück sprach er das Verdammungsurteil über die unnatürlichen Tugendhelden, überhaupt über die Häufung von tugendhaften Gesinnungen und Handlungen in der Poesie, durch welche die rührende Wirkung jeder einzelnen abgeschwächt werde.

Auch die Betrachtungen der Hamburgischen Dramaturgie über Genie und Regel mußten dem jungen Goethe sympathisch sein. Man darf über Lessings Protesten gegen die damals schon beginnenden Übertreibungen des Geniekultus nicht die vielen Stellen der Dramaturgie vergessen, in denen er für das Genie, gegen die Regeln und den Hochmut der Kritiker eintritt, das Genie für das Erste erklärt, aus dessen Schöpfungen erst die Regeln zu abstrahieren seien, Stellen wie: „Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter", „Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was er aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus". Ähnliches hatte Lessing schon früher ausgesprochen, z. B. schon in einem der Alexandrinerfragmente, die zu seinen frühesten Dichtungen gehören:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
Ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß.
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weiser sicher.
Er schöpfet aus sich selbst. Er ist sich Schul' und Bücher.
Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt.
Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt.

Man vergleiche mit den citierten Stellen die briefliche Äußerung Goethes aus der Leipziger Zeit, die im Text S. 58 als ein Vorklang des Geniekultus des Sturmes und Dranges angeführt wird. Es sollte einmal alles zusammengestellt werden, was in Lessings Schriften sturm- und drangmäßig ist.

43. (Zu S. 107). Wann sind die verschiedenen Fassungen der „Mitschuldigen" entstanden? Ein Zweifel kann nur bei der 1. Fassung bestehen. Die im Text S. 107 Anm. als 1. genannte einaktige Fassung, die mit dem 2. Akt der späteren Fassungen beginnt, halte ich für die erste Niederschrift des Dramas, während K. J. Schröer (Deutsche Nat.-Litt. Bd. 87 S. 35—6) im Anschluß an Erich Schmidt (vgl. G.-Jahrb. III S. 406) der Ansicht zuneigt, die einaktige Fassung sei aus einer noch älteren durch einfache Weglassung des 1. Aktes hervorgegangen. Eine solche Annahme schiene mir nur dann statthaft, wenn jene einaktige Fassung unverständlich wäre. Das ist aber durchaus nicht der Fall; der Leser wenigstens wird, wenn auch der spätere Expositionsakt noch fehlt, über die Situation bald klar werden. Man beachte im 1. und 2. Auftritt einige der Exposition dienende kleine Züge, die in den späteren Fassungen weggeblieben sind. Bei einer Aufführung allerdings dürfte die Exposition der einaktigen Fassung nicht völlig genügen, da der Zuschauer nicht die Muße des Lesers zum Nachdenken und Kombinieren hat. Das empfand wohl auch Goethe, zumal wenn er sein Stück

mit der wegen ihrer Exposition berühmten „Minna von Barnhelm" verglich, und schickte deshalb bei der 2. Fassung noch einen besonderen Expositionsakt voraus. In Erinnerung daran berichtet er in D. u. W. (II S. 125—6), daß er, da das Stück schon fertig war, im Hinblick auf das Lessingsche Schauspiel die Exposition noch einmal durchgearbeitet habe, um sie zugleich bewegter und klarer zu machen. — Von der einaktigen, also der 1. Fassung des Dramas läßt es nun Minor (Zeitschr. für allgem. Gesch. 1886 S. 658) zweifelhaft, ob sie in Leipzig oder erst in Frankfurt entstanden sei, Siegmar Schultze (DjG. II S. 35) entscheidet sich bestimmt für Leipzig. Ich nehme Frankfurter Ursprung aus folgenden Gründen an:

1. Ohne Zweifel meint Goethe die „Mitschuldigen", wenn er 13. Februar 1769 an Friederike Oeser schreibt: „Hierher gehört auch, daß ich in diesem neuen Jahre eine Farce gemacht habe, die ehstens unter dem Titel: Lustspiel in Leipzig erscheinen wird" (DjG. I S. 50). Gegenüber diesem Zeugnis aus der Zeit selbst, in der das Drama geschrieben wurde, kann es nicht in Betracht kommen, daß Goethe 40 Jahre später in D. u. W. (II S. 68) und im biographischen Schema dazu (II S. 269) die „Mitschuldigen" unter seine Leipziger Dichtungen rechnete. Außerdem trägt auch die jetzt veröffentlichte von Goethe selbst stammende Handschrift der 1. Fassung die Jahreszahl 1769 (vgl. Weim.-Ausg. I, 9 S. 460). Was aber den Brief an Behrisch vom Dezember 1767 betrifft, in welchem es heißt: „Ehstens sollst du den Tugendspiegel und vielleicht noch ein andres Lustspiel kriegen", so läßt es sich durch nichts wahrscheinlich machen, daß mit dem anderen Lustspiel die „Mitschuldigen" gemeint seien.

2. Im Text S. 112 wird auf die Anklänge an den Dialog zwischen Wielands Idris und Ithyphall (I Str. 83 ff.) hingewiesen, die Alcests Monolog II, 6 enthält. Ithyphall vertritt dort Alcests „große Geister". Wie gesagt, bis auf den Ausdruck erstreckt sich die Ähnlichkeit. „Faun" und „Nymphen" finden sich an beiden Stellen. Idris wirft dem Ithyphall vor, seine Liebe sei „ein bloßes Fibernspiel"; Alcest fragt, ob die wahre Liebe wirklich „nichts als ein Fibernspiel" sei. Alcest citiert als die Meinung der „großen Geister":

Daß man kein einzig Herz, das widerstünde, findet,
Daß nur Gelegenheit die Tugend überwindet
(so in der 1. Fassung);

Ithyphall spricht diese Meinung aus:

Der Andern Tugend lau'rt nur auf gelegne Zeit
Und streckt die Waffen oft, eh man sie noch bestritten.

An andern Stellen vertritt Söller Ithyphalls Ansicht von der Tugend des weiblichen Geschlechts. Man vergleiche auch Sophiens Moralisieren über die Gefahren des Zusammenseins mit einem zärtlichen Freund in stiller Nacht und Idris V Str. 80—84. Kurz, mir scheint, die erste Fassung der „Mitschuldigen" kann erst entstanden sein, nachdem Goethe Wielands „Idris" gelesen; das geschah aber erst in Frankfurt im November 1768 (vgl. DjG. I S. 37).

3. Es ist, wie schon im Text S. 117 angedeutet, wahrscheinlich, daß eine derartige Erinnerung an das Verhältnis zu Gretchen, wie sie bei der Konzeption des Dramas wirksam war, den Dichter bei seiner Rückkehr nach Frankfurt überkam. Als er die Stätten seiner alten Freuden und Leiden wiedersah, da wurde ihm der Liebesroman wieder lebendig, der ihn in der ganz anderen Leipziger Umgebung schwerlich ernstlich beschäftigt hatte. Und zugleich stand er noch ganz unter dem Eindruck des schmerzlichen Abschieds von der Leipziger Geliebten. Es war die denkbar günstigste Stimmung für eine solche Verschmelzung der älteren und der eben durchlebten Liebesgeschichte, wie sie dem Drama zu Grunde zu liegen scheint.

4. Wichtig für die Datierung sind die Anspielungen auf Zeitereignisse, welche die „Mitschuldigen", wohl nach dem Vorbild der „Minna von Barnhelm" (vgl. E. Schmidt, Lessing I S. 463), enthalten. Im Anfange des 3. Aufzuges sagt der Wirt in der ersten Fassung:

Es steht mit Polen jetzt nicht eben allzugut,
Man wird nun balde sehn, was noch der Türcke thut.
Greifft er's nur weislich an, so kann er nicht verlieren,
Und er ist Kerls genug, die Russen abzuführen.

Das bezieht sich auf die Kämpfe, die der ersten Teilung Polens vorausgingen, und zwar auf das Eingreifen der Türken zu Gunsten der Polen, das man zuerst geneigt war als für die Russen sehr gefährlich anzusehen. Die Kriegserklärung der Türkei an Rußland erfolgte aber erst im Oktober 1768, vorher kann die betreffende Stelle der „Mitschuldigen" kaum geschrieben worden sein, auch sie macht es wahrscheinlich, daß die erste Fassung erst nach des Dichters Heimkehr aus Leipzig entstanden sei. Interessant ist hier der Vergleich mit der 2. Fassung. Da lautet dieselbe Stelle:

Es steht mit Polen jetzt nicht eben allzugut!
Allein ich passe drauf, was noch der Russe tuht.
Greifft er's nur weislich an, so kann er nicht verlieren,
Und er ist Kerls genug, den Türken abzuführen.

Die Änderung erklärt sich daraus, daß die russischen Heere sich tüchtiger erwiesen, als man erwartet hatte, und im Laufe des Jahres 1769 das Kriegsglück sich auf ihre Seite neigte. In den September 1769 fällt der erste bedeutende Sieg der Russen über die Türken. In denselben September wird die 2. Fassung der „Mitschuldigen" verwiesen durch den Kometen, der da im 3. Auftritt des 3. Aufzuges, wo der Wirt aus Alceste den Inhalt des Briefes herausholen will, erwähnt wird (vgl. G.-Jahrb. III S. 407). In der 1. Fassung fragt der Wirt statt nach dem Kometen nach dem „heil'gen Vater Papst" und im folgenden Verse: „Ein neuer Brief an ihn?" Er spielt damit an auf die Beschwerden, die seit 1757 Portugal und dann alle bourbonischen Höfe an Papst Clemens XIII. über die Entartung des Jesuitenordens richteten; brennend wurde die Frage, als im Juni 1768 die Gesandten aller jener Höfe zugleich im Vatikan Denkschriften einreichten, welche die Auflösung des Ordens forderten. Die Aufregung darüber brachte Clemens XIII. den Tod am 2. Februar 1769. Nachdem Goethe diesen erfah-

ren hatte, kann die betreffende Stelle der 1. Fassung nicht gut geschrieben worden sein. Als die 2. Fassung entstand, war die Anspielung schon veraltet, daher die Änderung. An Stelle der Frage „Ein neuer Brief an ihn?" heißt es weiter in der 2. Fassung: „Vom sächsischen Gespenst?" und Alceste antwortet: „Dem Jesuiten?" Wohl eine Anspielung auf den Tote citierenden Gastwirt Schrepfer in Leipzig, der auch Verbindungen mit den Jesuiten hatte (vgl. Text S. 99). Daß „Prinz von Traventhal", wie an unserer Stelle in der 1. Fassung für den „Fünfundvierziger" der 2. steht, der Inkognito-Name für Christian VII. von Dänemark während seiner großen Reise 1768 war, ist G.-Jahrb. XIII S. 262 bemerkt worden.

44. (Zu S. 116.) Der Dialog der „Mitschuldigen" ist besonders lebendig, das Vorbild Molières und Lessings verratend, in III, 2. 3. Durch zwei Arten von Mitteln vorzüglich wird die Lebendigkeit von Goethe wie von seinen Lehrmeistern erreicht. Erstens durch Nachahmung der Weise des Gespräches im täglichen Leben; dahin gehört Aufnahme der wichtigsten Worte aus der Rede des andern und Nichtvollenden des Satzes, weil der andere rasch einfällt, oder weil der Schluß selbstverständlich ist. Zu solcher Naturnachahmung tritt als zweites Mittel, den Dialog möglichst lebendig zu gestalten, die Anwendung gewisser wirksamer Kunstgriffe. Dahin gehört das Durcheinandersprechen, d. h. daß von zwei Personen, die sich unterhalten, jede ein anderes Thema hat und festhält, in den „Mitschuldigen" z. B. S. 203—4. Ferner der meist sehr komisch wirkende Parallelismus, in den „Mitschuldigen" auf verschiedene Weise verwandt: S. 191—2 in den Worten, die Sophie und ihr Vater „vor sich" sprechen, einander wechselseitig wegen des Diebstahls im Verdacht habend, und noch wirksamer S. 198—201, wo zuerst Alceste vom Wirt den Dieb seines Geldes und dann der Wirt von Alceste den Inhalt des Briefes erfahren will und beidemal der Gang des Gespräches, zum großen Teil auch die Worte genau dieselben sind. Für alle diese Mittel, durch die Goethe den Dialog sehr glücklich belebt, lassen sich bei Molière und Lessing analoge Stellen anführen. Im besondern die Art, wie S. 203 der Wirt sich von Alceste mühsam das Bekenntnis herausholen läßt, daß seine Tochter das Geld gestohlen habe, erinnert lebhaft an die berühmte Stelle in Molières „Ecole des femmes" II, 6, wo der eifersüchtige Arnolphe der Agnès nach und nach das Geständnis entlockt, daß ihr Liebhaber ihr ein Band genommen habe.

45. (Zu S. 108—19.) Zu dem, was im Text über das Erlebte in den „Mitschuldigen" gesagt ist, noch einige Erläuterungen und Ergänzungen, wobei ich, wie in der vorigen Anm., nach der 2. Fassung (DjG. I S. 151 ff.) citiere.

Bei den „großen Geistern", denen Alceste in seinem Monolog II, 6 Verkennung der wahren Liebe vorwirft, schwebte dem Dichter sicherlich auch sein Freund Behrisch vor, die Mephistorolle, die dieser bei ihm in Leipzig durch Anleitung zum derben Lebensgenuß spielte (vgl. Text S. 52—3) und die auch schon Goethes Interesse für Corneilles „Lügner" erklären half (vgl.

Anm. 36). Wenn Alceſt in ſeinem Monolog von dem Liebesverhältnis zu Sophie ſagt:

Zuletzt verſchlug es ſich. Ich fluchte dem Geſchicke,
Und ſchwur daß Freundſchafft, Lieb und Zärtlichkeit und Treu
Der Maskeradenputz verkappter Laſter ſey,

ſo denken wir an Stimmungen Goethes und Erlebniſſe mit Käthchen, wie er ſie im 13. Brief an Behriſch ſchildert und in der „Laune des Verliebten" verwertet hat, und wenn Alceſt fortfährt:

Und ſucht' in dem Gewühl der körperlichen Triebe
Den Tod des Vorurtheils von Tugend und von Liebe,

ſo iſt auch das wohl von Goethe erlebt worden: auch er ſcheint in Leipzig zuweilen verſucht zu haben, in wildem Genuß die Schmerzen der Liebe, der Eiferſucht zu betäuben. — Das Problem von der Verwandlung der Liebe in Freundſchaft, das in dem Stück aufgeworfen wird, beſchäftigte Goethe mit Bezug auf Käthchen, wie in Frankfurt, ſo ſchon in Leipzig. Man vergleiche Briefe an Behriſch S. 117: „Wir haben mit der Liebe angefangen, und hören mit der Freundſchafft auf." — Was Sophie S. 161 von ſich ſagt, daß es eine Zeit gegeben,

da ſie in ganzen Schaaren
Die ſüßten jungen Herrn zu deinen Füßen waren,
Aufmerckſam um mich her die Diener meiner Grillen,

paßt auch auf das vielumworbene Käthchen, wie Goethe es in Briefen ſchildert und ſchon in der Amine der „Laune des Verliebten" nachgebildet hatte (vgl. Anm. 26 S. 426). — Alceſt beklagt ſich (S. 164), daß er während der vierzehn Tage ſeiner Anweſenheit noch keinen Augenblick mit Sophie ungeſtört allein geweſen, daß immer der Vater oder der Mann dazu gekommen ſei, dann fährt er fort:

Allein, Sophie, wer will, iſt dem nicht alles möglich?
Sonſt war dir nichts zu ſchweer, du halfeſt dir geſchwind,
Ein Drach war eingewiegt, und hundert Augen blind.

So erzählt Goethe in den Briefen an Behriſch S. 81, wie Käthchen, wenn die Mutter ſie mit ihm überraſchte, ſich geſchwind zu helfen wußte, ihm zu Liebe die Mutter hinterging. — Sophie wirft Söller, da er ſeine Eiferſucht auf Alceſt äußert, vor (S. 158):

Nicht einen Augenblick biſt du mit Necken ſtill.
Man ſey erſt liebeswerth, wenn man geliebt ſeyn will,

und ſpäter dem Alceſt, daß er nun auch noch anfange ſie zu plagen mit Zweifeln an ihrer Liebe, während doch ihr Herz allein ihm gehöre (S. 164). Zu gleichen Vorwürfen an Goethe hatte Käthchen ein Recht, wie wir wiſſen, und der Dichter hatte dieſe Seite ſeines Verhältniſſes zu ihr ſchon in der „Laune des Verliebten" poetiſch geſtaltet. — Wenn wir ihn nun ſo viel aus ſeiner Liebesgeſchichte mit Käthchen in ſeinem Stück verwerten ſehen, ſo dürfen wir vielleicht auch annehmen, daß die Schilderung, die Alceſt S. 163 von ſeiner erſten Liebesſcene mit Sophie entwirft, dem erſten Liebesgeſtändnis

zwischen Goethe und Käthchen nachgebildet worden sei. Ferner daß die Empfindungen, die Sophie in ihrem Monolog I, 4 ausspricht, aus Käthchens Stimmung, wie sie Goethe nach seiner Abreise aus Leipzig und ihrer Verlobung mit Dr. Kanne sich dachte, heraus gedichtet wurden. Sophie bekennt da, daß sie sich mit Söller nur deshalb verheiratet habe, weil keiner der früheren Anbeter Ernst gemacht und es für sie höchste Zeit gewesen sei, einen Mann zu bekommen, daß sie aber noch immer nur Alceste liebe und sich nach ihm zurücksehne. Wir wissen, an Selbstgefühl fehlte es dem jungen Dichter nicht, er war eingebildet genug, sich auszumalen, daß Käthchen so empfände, wie er Sophie sprechen läßt. Hat er doch später auch Werthers Lotte nach ihrer Verheiratung mit Albert ähnliche Empfindungen angedichtet, welche die wirkliche Lotte schwerlich gehabt hat. Für das, was Sophie in ihrem Monolog über die praktischen Rücksichten, die bei ihrer Heirat obwalteten, bemerkt, können wir auch eine Parallelstelle aus Goethes Briefen an Käthchen anführen: DjG. I S. 69, wo er die frühere Geliebte glücklich preist, daß sie an der Seite eines Gatten befreit sei „von jeder Unbequemlichkeit, der ein lediger Stand, und besonders Ihr lediger Stand ausgesetzt war". Auf denselben Brief, in welchem diese Stelle vorkommt, verweise ich besonders für meine Behauptung, die „Mitschuldigen" seien z. T. eine poetische Gestaltung der Träume Goethes von einer Rückkehr zu dem verheirateten Käthchen. Er schreibt: „Nur im Traum erscheint mir manchmal mein Herz wie es ist, nur ein Traum vermag mir die süßen Bilder zurückzurufen, so zurückzurufen, daß meine Empfindung lebendig wird (vgl. Sophiens und Alcests empfindungsvolle Erinnerungen an ihr früheres Liebesleben). Ich habe es Ihnen schon gesagt, diesen Brief sind sie einem Traume schuldig. Ich habe Sie gesehen, ich war bey Ihnen, wie es war, das ist zu sonderbaar, als daß ich es Ihnen erzählen möchte. Alles mit einem Wort, Sie waren verheurahtet. — — Wenn ich meinem Traum glauben darf, so sehen wir einander wieder, aber ich hoffe noch so bald nicht, und was an mir liegt, will ich seine Erfüllung hinauszuschieben suchen. — — Geduld, Zeit und Entfernung werden das thun, was sonst nichts zu thun vermag, sie werden jeden unangenehmen Eindruck auslöschen, und unserer Freundschafft, mit dem Vergnügen, das Leben wiedergeben, daß wir uns nach einer Reihe von Jahren, mit ganz andern Augen, aber mit eben dem Herzen wiedersehen werden." Im letzten Satz auch das Problem von der Verwandlung der Liebe in Freundschaft. — Die unverhüllte Sinnlichkeit, besonders in den Liebesscenen zwischen Alceste und Sophie, erinnert wieder, wie in den „Neuen Liedern" und der „Laune des Verliebten" an Schilderungen in den Briefen an Behrisch. — Wenn das Räsonnement der „Mitschuldigen" vor allem den Charakter, die Schwächen der Mädchen betrifft, so ist darin ein Hauptthema der Leipziger Briefe und Dichtungen Goethes aufgenommen. Man vergleiche z. B. Söllers Bemerkungen über den Wankelmut der Mädchen in der Liebe (S. 156—7) mit G.-Jahrb. VII S. 81 und Nr. 12. 17 der „Neuen Lieder", die Behauptung, daß die Mädchen nur durch die Furcht vor den

Folgen verhindert würden, sich dem Manne hinzugeben (S. 186), mit dem, was Goethe in den Briefen an Behrisch S. 104 sagt, die Andeutung der Sophie, daß sie sich auch besonders deshalb verheiratet habe, um ihre Neigung für Putz, Ball u. dergl. besser befriedigen zu können (S. 159), mit Nr. 7. 9 der „Neuen Lieder" und den Parallelstellen, die Strack S. 99—100 dazu aus den Leipziger Briefen anführt.

Der enge Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung, Goethes Streben, das Leben, das ihn erfüllte und umgab, in der Dichtung unmittelbar, naturgetreu nachzubilden, tritt endlich auch in einigen mehr äußerlichen, nebensächlichen Zügen hervor: in der Erwähnung der Messe S. 160, die sowohl nach Frankfurt als nach Leipzig weisen könnte, in der schon S. 450—1 berührten Anspielung auf Zeitereignisse, die damals einen Hauptgesprächsstoff bildeten. Von diesen weist das „sächsische Gespenst" entschieden nach Leipzig (vgl S. 451), ebendahin vielleicht der Name des Gasthofs „Zum schwarzen Bären" (S. 153), denn „Goldener Bär" hieß das Breitkopfsche Haus, in welchem Goethe verkehrte (vgl. D. u. W. II S. 52). Dagegen wird der „Fünfundvierziger" mehr in den Rheinlanden, in Frankfurt ein beliebter Gesprächsstoff gewesen sein. So hat dem Dichter vielleicht, wie ihm sein Frankfurter und sein Leipziger Liebesverhältnis in dem Drama verschmolzen, auch als dessen Schauplatz sowohl Leipzig als Frankfurt vorgeschwebt.

Wir haben S. 450—1 gesehen, wie Goethe bei der ersten Umarbeitung an den Anspielungen änderte, weil schon damals manche veraltet waren. Dasselbe beobachten wir bei der zweiten Umarbeitung 1787. Ein Zeugnis dafür, daß Goethe sein Drama unmittelbar aus dem Leben der Gegenwart heraus dichtete und dichten wollte. Nicht bedeutungslos ist es auch, daß von den Stellen, die im Text S. 113—4 als Vorboten des Sturmes und Dranges angeführt werden, zwei in der 1. Fassung noch fehlen und ebenso die Ausfälle auf die Rechtspflege und die vornehme Gesellschaft, auf die im Text S. 115—6 hingedeutet wird. Ihre Einfügung in der 2. Fassung ist ein Zeugnis für das Wachsen der Sturm- und Drangstimmung während der zweiten Frankfurter Periode. Auch die Abneigung der Stürmer und Dränger gegen die Kritik (vgl. Anm. 21) macht sich in der 2. Fassung schon geltend in dem Ausdruck „Die Peitsche der Kritick" (S. 172), der gleichfalls in der 1. Fassung noch fehlt. —

S. 208 wird von Söller „Docktor Faust" citiert. Von ihm mag, als Goethe im Herbst 1768 nach Frankfurt zurückkehrte, dort viel die Rede gewesen sein, da wiederholte Aufführungen der „Haupt-Aktion" vom Dr. Faust während der Herbstmesse 1767 und der Frühjahrsmesse 1768, namentlich auch infolge eines sich daran schließenden Protestes der lutherischen Geistlichkeit, das größte Aufsehen erregt hatten (vgl. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. S. 292 ff.). An Goethes „Faust" kann in den „Mitschuldigen" außer der Mephistorolle, welche die „großen Geister" bei Alceste gespielt haben (vgl. S. 451), nur das Verhältnis Alcests zu Sophie insofern gemahnen, als es das Motiv der Liebe zu einem Mädchen niedrigeren

Standes enthält. Und wenn Sophie ihre Stimmung gegen Alceſt mit den Worten ſchildert:

Ich zittre ſchon, mein Herz iſt gar zu voll,
Ich weiß nicht was ich will, noch wen'ger was ich ſoll,

ſo kann uns einfallen, was Mephiſtopheles (Fauſt in urſprünglicher Geſtalt V. 703—4) von Gretchens Stimmung nach Fauſts erſten Annäherungsverſuchen ſagt:

Sitzt nun unruhvoll,
Weiß weder was ſie will noch ſoll.

IV. Goethe in Straßburg 1770—1771.

46. (Zu S. 124.) Daß die Epiſode mit Lucinde ganz und gar von Goethe erfunden worden ſei, iſt unwahrſcheinlich, weil auch im „Werther" auf ſie angeſpielt wird. Vgl. Er. Schmidt, G.-Jahrb. III S. 347 ff.

47. (Zu S. 126—9.) In den äußeren Daten der Seſenheimer Liebesepiſode herrſcht in „Dichtung und Wahrheit" Verwirrung, und alle Forſchungen haben noch nicht völlige Klarheit über ſie zu verbreiten vermocht. Ich kann auf die verſchiedenen Verſuche, Goethes Beſuche in Seſenheim zu datieren, hier nicht eingehen, würde dabei auch nur Zweifel äußern und an die Stelle des Bezweifelten nichts neues Sicheres ſetzen können. Ich glaube nicht, daß Goethes Briefe und Lieder ſicheren Aufſchluß zu geben vermögen, und wie ſie interpretiert werden, das ſcheint mir vielfach ſpitzfindig und gewaltſam. Die Anſichten gehen ſehr weit auseinander: neuerdings nimmt z. B. Siegmar Schultze (Der junge Goethe III S. 53 ff.) 5, Düntzer dagegen (Friederike von Seſenheim 1893 S. 22 ff.) 10 Beſuche Goethes in Seſenheim an. Mir ſcheint nur Folgendes feſtzuſtehen. Der erſte Beſuch in Seſenheim fiel in den Oktober 1770. Während des Winters war der Verkehr hauptſächlich ein brieflicher, doch hat der Dichter vielleicht die Weihnachtstage bei Friederike verbracht. Die beiden Beſuche, die Goethe in D. u. W. III S. 8—16 ſchildert, werden in das Frühjahr 1771 gefallen ſein. Auf einen längeren Aufenthalt in Seſenheim, von Pfingſten (19. Mai) 1771 bis weit in den Juni hinein, weiſen Goethes vier Briefe an Salzmann in DjG. I S. 249—54, die in der Reihenfolge Nr. 14. 15. 12. 13 zu leſen ſind (vgl. Düntzer a. a. O. S. 37 ff.). Nach der Darſtellung in „Dichtung und Wahrheit" ſcheint Goethe nach der Abreiſe Herders, der ihn beſonders an Straßburg gefeſſelt hatte, überhaupt mehr in Seſenheim als in der Stadt gelebt zu haben. Es heißt III S. 19: „Man wußte nicht anders, als daß ich dieſem (dem Seſenheimer) Kreis angehöre", S. 20: „Monate lang beglückten uns (die Liebenden) reine ätheriſche Morgen", S. 20—1: „Da ich meiner wunderlichen Studien und übrigen Verhältniſſe wegen doch öfters nach der Stadt zurückzukehren genötigt war", S. 22:

„und so verzögerte sich die Sache (Friederikens Besuch in Straßburg), bis sie endlich dadurch entschieden ward, daß es mir unmöglich fiel, innerhalb vierzehn Tagen aufs Land zu kommen, da man sich denn lieber in der Stadt und mit einigem Zwange als gar nicht sehen wollte". In der That steht bei der geringen Entfernung Sesenheims von Straßburg und der Leichtlebigkeit und ungeduldigen Leidenschaft des jungen Dichters nichts der Annahme eines beständigen Hin- und Wiedergehens zwischen beiden Orten im Frühjahr und Sommer 1771 im Wege. Ob Friederikens Besuch in Straßburg in ebendieselbe Zeit oder schon in den Winter gefallen ist, läßt sich nicht entscheiden. Goethe setzt ihn in „Dichtung und Wahrheit" gegen das Ende der ganzen Episode, kann dazu aber durch das Streben nach künstlerischer Abrundung der kleinen Novelle veranlaßt worden seien: der Besuch bildet in Goethes Erzählung die Vorbereitung der Katastrophe, motiviert die Trennung der Liebenden. Der „peinliche" Abschied erfolgte bei einem letzten Besuche Goethes in Sesenheim zwischen der Disputation am 6. August und der Abreise von Straßburg um die Mitte desselben Monats, angekündigt in dem Briefe an Salzmann DjG. I S. 254 (vgl. Düntzer a. a. O. S. 60—1).

48. (Zu S. 129—30.) Düntzer hält, auch noch in seiner Schrift „Friederike von Sesenheim" (1893), das ganze Sesenheimer Liederbuch für Goethesche Dichtung. Am weitesten nach der entgegengesetzten Seite geht Bielschowsky, der in seinem S. 130 Anm. angeführten Aufsatz des G.-Jahrbuches XII die Lieder Nr. 1. 3—5. 8 Lenz zuweist. Demselben spricht Falck in seiner Monographie „Friederike Brion" (Berlin 1884) die Lieder Nr. 3—5 zu. Nach Loeper (D. u. W. III S. 245—6) gehören Nr. 4. 5 Lenz, Nr. 3 Goethe, nach Er. Schmidt (Charakteristiken S. 280—3) Nr. 3. 4 Lenz, Nr. 5 Goethe. In Weim. G.-Ausg. I, 4 sind alle Lieder außer Nr. 7. 10 unter die „Goethe zugeschriebenen Gedichte zweifelhaften Ursprungs" gestellt worden.

Allein Nr. 4 (Ach, bist du fort?) wird also von allen außer Düntzer — auch noch von anderen Gelehrten als den genannten — Goethe abgesprochen. In der That hat das Lied in Ton und Ausdrucksweise manches, was nicht Goethesch klingt, und will vor allem in die Stimmung und die Situationen des Sesenheimer Liebesverhältnisses nicht passen (vgl. Bielschowsky S. 214—8). Um es damit in Zusammenhang zu bringen, muß Düntzer (Grenzboten 1892 I S. 636, Friederike v. Sesenheim S. 56—7) allerlei voraussetzen, wofür jedes anderweitige Zeugnis fehlt.

Nächst Nr. 4 werden Nr. 3 und 5 am meisten verdächtigt. Bei Nr. 3 (Nun sitzt der Ritter an dem Ort) gründet Bielschowsky (S. 219) seine Bedenken besonders auf das zweimalige „ziemlich", das „langweilige Adverb", das „unpoetischste Wort, das es geben kann", und auf einige metrische Freiheiten; beides sei wohl Lenz, aber nicht Goethe zuzutrauen. Wie wenig stichhaltig solche Gründe sind, führt Düntzer (Grenzb. 1892 I S. 458—9) aus. Ich möchte noch hinzufügen, daß für das Lied Nr. 3 im besondern gilt, was im Text S. 135 über alle Sesenheimer Gedichte bemerkt ist: es

ist ein reines Gelegenheitsgedicht, ein Gelegenheitsscherz, bei einem Ausflug für die Geliebte und ihre Schwester aufs Papier geworfen. Daß es da Goethe mit Ausdruck und Metrum nicht so genau nahm, ist doch natürlich. Außerdem scheint mir — freilich ein unsicheres Kriterium —, die Goethesche Eigenart sei dem kleinen Gedicht recht deutlich aufgeprägt. — Auch bei Nr. 5: („Wo bist du itzt?" mit der viel umstrittenen Randnotiz „Als ich in Saarbrücken") weist Düntzer (Grenzboten 1892 I S. 452—4) die Zweifel, die Bielschowsky (S. 218) vom Stil aus gegen Goethes Verfasserschaft äußert, mit Recht zurück. Im besondern können die Parallelen nichts beweisen, die Bielschowsky zwischen einigen Stellen in unserem Gedicht und in dem einzigen, das mit Sicherheit Lenz zugeschrieben werden kann (Nr. 4), zieht. Mit größerem Recht könnte man den Schluß des Gedichtes:

Komm bald zurück! Sonst wird es Winter werden
Im Monat Mai

vergleichen mit dem Schluß des zweifellos Goetheschen „Abschieds", der wahrscheinlich bei der Abreise nach Straßburg entstanden war (vgl. Text S. 105):

Frühling ist es, liebes Fränzchen,
Aber leider Herbst für mich!

Bielschowsky nimmt auch Anstoß an dem Verse: „Schon rufen Hirt und Herden Dich bang herbei" als einer Floskel der Schäferpoesie, die er dem Straßburger Goethe nicht zutrauen möchte. Zu dem, was Düntzer opponierend darüber sagt, ist hinzuzufügen: gerade in der ländlichen Idylle von Sesenheim mußte dem Dichter jene Wendung doch nahe liegen, sie entspricht durchaus der Wirklichkeit, schon im Text S. 127 wurde bemerkt, daß Goethe sich zu Sesenheim wie in die Welt der Schäferpoesie versetzt fühlte. Nun behauptet man aber, es lasse sich in der Sesenheimer Liebesepisode keine Situation denken, aus der das Lied hervorgegangen sein könnte. Die einen (Bielschowsky S. 218) nehmen an, die Notiz „Als ich in Saarbrücken" stamme von Friederike und wolle sagen, daß das Lied für sie gedichtet worden sei, als sie in Saarbrücken bei ihrem Oheim war. Juni 1772 war letzteres der Fall, und da soll nun der in Sesenheim zurückgebliebene Lenz das Lied verfaßt haben. Denn daß Friederike, während ihre Liebesgeschichte mit Goethe spielte, in Saarbrücken gewesen, sei nicht bekannt und schwer glaublich. Düntzer, gleich Er. Schmidt an Goethes Verfasserschaft festhaltend, meint jetzt (Grenzb. 1892 I S. 451—2), die Notiz „Als ich in Saarbrücken" rühre von Goethe her, der das Lied bei seinem Aufenthalt in Saarbrücken im Sommer 1770, also bevor er Friederike kennen lernte, gedichtet und später der Geliebten gegeben habe. Eine Vermutung, die schon deshalb wenig ansprechend ist, weil Goethe sich dann in eine ihm damals noch völlig fremde Situation hätte hineinträumen müssen, was nicht seine Art war; „künftige Geliebte", wie Klopstock, besang der Straßburger Goethe nicht. Die Situation des Liedes ist: ein Mädchen, und zwar ein Mädchen vom Lande ist verreist, der Liebende an den Stätten zurückgeblieben, wo

er mit der Geliebten glücklich gewesen. Ich frage mit Er. Schmidt (Charakteristiken S. 283): Warum sollte Friederike nicht öfter beim Oheim gewesen sein? Bei der Unsicherheit, die in der Chronologie der Sesenheimer Verhältnisse noch immer herrscht, hat man kein Recht es für unmöglich zu erklären, daß Friederike auch, während ihr Verhältnis zu Goethe bestand, einmal nach Saarbrücken verreist sei und der zurückbleibende Liebhaber das Lied Nr. 5 gedichtet habe, dem Friederike dann die Worte „Als ich in Saarbrücken" zusetzte. Müssen nun aber diese Worte, wie man bisher wohl allgemein annimmt, eine Datierung des Liedes von Goethes oder Friederikens Hand enthalten? Daß dann das „war" weggelassen wäre, fällt doch auf. Könnten die Worte nicht der Anfang eines damals gesungenen volkstümlichen Liedes sein und angeben wollen, nach welcher Melodie das Goethesche Lied zu singen war? Wir wissen ja von Goethe selbst (vgl. Text S. 129/30. 135), daß er für Friederike Lieder bekannten Melodien unterlegte. Man brauchte dann, um für das Lied Nr. 5 eine Stelle in der Sesenheimer Liebesepisode zu finden, nicht mehr anzunehmen, daß Friederike nach Saarbrücken, sondern nur, daß sie überhaupt einmal verreist und Goethe zurückgeblieben sei.

Noch eine Vermutung möchte ich hier aussprechen unter Heranziehung des Liedes Nr. 10 („Willkommen und Abschied"). Düntzers Vermutung (Grenzb. 1892 I S. 455 ff.), auch dieses Lied sei schon während Goethes Lothringischer Reise vor der Bekanntschaft mit Friederike entstanden, hat aus denselben Gründen, wie die gleiche Vermutung bei Nr. 5, wenig Ansprechendes. In der letzten Strophe des Liedes nun lauten die Verse 5 und 6 ursprünglich:

Du giengst, ich stund, und sah zur Erden,
Und sah dir nach mit nassem Blick,

später in den Werken:

Ich ging, du standst und sahst zur Erden
Und sahst mir nach mit nassem Blick.

Also eine Veränderung der Situation: in der ersten Fassung ist es die Geliebte, die scheidet, in der späteren der Liebende. Weshalb diese Änderung? Entschieden ist das, was die spätere Fassung giebt, dasjenige, was man erwartet, das Natürliche, erst so entspricht der Schluß völlig dem Vorhergehenden, während man in der ursprünglichen Fassung nicht recht begreift, weshalb plötzlich die Geliebte geht, der Liebende bleibt, erst so ist das Ganze eine allgemein, ohne weitere Erläuterungen verständliche, eine völlig in sich geschlossene Scene aus einer Liebesgeschichte. In einem Anfall unbezwingbarer Leidenschaftlichkeit schwingt sich der Liebende aufs Pferd, stürmt durch die Nacht zur Geliebten, genießt eine kurze Morgenstunde an ihrer Seite, dann muß er wieder Abschied nehmen, und sie sieht ihm nach, wie er zurückreitet. Erst so ist das Gedicht ein völlig abgerundetes Kunstwerk geworden, die Schilderung einer That der Leidenschaft, in der Anfang, Mitte und Ende durchaus zu einander stimmen, die ganz so, wie wir es erwarten,

mit einer gewissen Naturnotwendigkeit verläuft. Um das Lied zu einem solchen völlig einheitlichen Kunstwerk, das wahr und überzeugend, wie die Natur selbst, auf uns wirkt, zu machen, hat Goethe sicherlich die Änderung vorgenommen, er hat damit diese Dichtung, wie so viele bei späterer Umarbeitung, aus der Sphäre des rein Individuellen, Erlebten in die des Allgemeingültigen, Typischen erhoben. Die ursprüngliche Fassung entsprach offenbar genauer der Wirklichkeit, auch dieses Lied war, wie alle des Sesenheimer Buches, ursprünglich die völlig naturgetreue poetische Wiedergabe eines wirklichen Erlebnisses und zwar ursprünglich nur für Friederike bestimmt, die an dem Erlebnis beteiligt war und daher auch das Unvermittelte, wofür wir heute eine Erklärung vermissen, leicht verstand. Jenes Erlebnis, aus welchem das Gedicht unmittelbar entsprang, stelle ich mir folgendermaßen vor. Goethe hatte in Straßburg gehört, daß Friederike verreisen würde, da drängt es ihn, sie vor ihrer Abreise noch einmal zu sehen, er reitet in der Nacht nach Sesenheim, ist noch eine kurze Morgenstunde mit der Geliebten zusammen, dann reist sie ab und er bleibt und schaut ihr nach. Nach ihrer Abreise könnte Goethe dann das Lied Nr. 5 gedichtet haben.

Außer den inneren hat man auch äußere Kriterien, die Art der Überlieferung der Lieder geltend gemacht, um Nr. 3—5 von Goethe auf Lenz zu überweisen. Vgl. Bielschowsky S. 211—4. Die Unzulänglichkeit auch dieser Beweisgründe scheint mir Düntzer (Beil. z. Allg. Zeitg. 1891 Nr. 252) dargethan zu haben.

Ebenso kann ich für die Lieder Nr. 1 und 8 auf Düntzer verweisen, auf das, was er Grenzb. 1892 I S. 629—31. 632—5 anführt, um Bielschowskys Zweifel (S. 219—23) an Goethes Verfasserschaft zu entkräften. Nur zu Nr. 8 möchte ich noch Folgendes bemerken. Bielschowsky konstruiert aus Nr. 4. 5. 8 eine Lenzische „Trilogie": Nr. 4 soll unmittelbar nach Friederikens Abreise nach Saarbrücken entstanden sein, Nr. 5 etwa in der Mitte ihrer Abwesenheit, Nr. 8 kurz vor ihrer Rückkehr. Dann entsprächen doch aber in Nr. 8 die Verse „Lange hab' ich nicht gesungen, Lange, liebe Liebe, lang" nicht der Wirklichkeit und noch weniger, im Hinblick auf Nr. 4, die Verse: „Und der wahre Gram im Herzen Geht nicht über in mein Lied", die überhaupt auf Lenzens Lyrik nicht passen. Dagegen vollkommen auf die Sesenheimer und überhaupt die Lieder des jungen Goethe, in denen der Gram nie „wahr" d. h. in der vollen Stärke, wie er empfunden wurde, zum Ausdruck kommt (vgl. Text S. 73—4 und Bielschowsky selbst S. 215—6). Außerdem: die Verse „O wie schön hats mir geklungen, Wenn sie meine Lieder sang" stimmen wohl zu dem, was wir von Goethe und Friederike wissen; hat Friederike aber auch Lenzens Lieder ihm gesungen?

49. (Zu S. 132.) Man vergleiche mit der Naturschilderung in den beiden ersten Strophen des Liedes „Willkommen und Abschied" die Naturpoesie in den Übersetzungen aus Ossian DjG. I S. 277—92, besonders die Schilderung der gespenstischen Mondnacht S. 287. Echt Ossianisch ist vor allem „Der Mond von seinem Wolkenhügel". Nicht weniger

als viermal enthalten die genannten Übersetzungen das Motiv des Mondes zwischen Wolken (S. 278. 280. 283. 287). Mond und Wolken gehörten deshalb in Goethes Phantasie damals zusammen, daher in dem ursprünglichen Texte des Liedes „seinem Wolkenhügel", später, als die Ossianstimmung verschwunden war, geändert in „einem Wolkenhügel". Auch die Auffassung der Wolke als des Hügels des Gestirnes stammt aus Ossian, wie der Anfang jener Übersetzungen (S. 277) beweist.

Neuerdings hat man „Willkommen und Abschied" bis auf den Tag datieren wollen im Anschluß an die Notiz im Liederverzeichnis der Bäbe Schultheß (Weim. G.-Ausg. I, 1 S. 365): „den XXX abend. Mir schlug das Herz". Bielschowsky (G.-Jahrb. XII S. 225 ff.) kommt von da auf den 30. März oder 30. April 1771, eine Datierung, deren Haltlosigkeit Düntzer (Grenzb. 1892 I S. 455—6) erweist. Blume (Chronik des Wiener Goethe-Vereins V S. 26 ff.) möchte das Lied in den Herbst 1770 setzen und gewinnt, indem er das XXX der Schultheß in XX. X auflöst, den 20. Oktober 1770. Mir scheint die Stimmung des Liedes und das zu Grunde liegende Erlebnis so wenige Tage, nachdem Goethe Friederike zuerst gesehen, doch nicht recht glaublich. Außerdem wäre ein Datierung „den 20. Oktober Abends" ohne Jahreszahl doch sehr merkwürdig und würde auch nicht zu der Art der übrigen Datierungen des Liederverzeichnisses stimmen, schon nicht mit den römischen Ziffern. Das „den XXX abend" ist sicherlich anders zu erklären.

50. (Zu S. 135.) Man könnte gegen den Schluß, den ich aus der Auswahl, welche Goethe aus den Sesenheimer Liedern für seine Werke traf, auf seine eigene Ansicht über den Wert der Lieder ziehe, einwenden: er habe eben zur Zeit der Sammlung seiner Schriften (1787—90) nur noch die Lieder Nr. 7 und 10 besessen, die schon 1775 in der „Iris" gedruckt worden waren. Aber kann er, als er jene beiden in die „Iris" gab, nicht ebensogut wie sie die anderen Sesenheimer Lieder noch besessen haben? Und wenn nicht, läßt das nicht darauf schließen, daß ihm von Anfang an unter den Liedern, die er Friederiken gab, nur jene beiden wertvoll genug schienen, um eine Abschrift davon für sich zu behalten?

51. (Zu S. 137—38.) Über das „Heidenröslein" giebt es eine ziemlich reichhaltige Litteratur, man findet die Hauptsachen angegeben in Biedermanns Goethe-Forschungen, Neue Folge (Leipzig 1886) S. 331—9. Neuerdings haben darüber noch gehandelt Hildebrand, Dunger und Biedermann in Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht IV S. 147 ff. 338 ff., V S. 334 ff. In dem zuerst genannten Aufsatze Biedermanns ist die Fassung des ursprünglichen Volksliedes aus Paul von der Aelsts Liederbuch mitgeteilt, die Goethe wahrscheinlich zu seinem Liede angeregt hat. Bezüglich der Fassung des Liedes, die in meinem Text aus den Blättern von deutscher Art und Kunst abgedruckt ist, erklärt Herder, daß er eine Reihe aus dem Gedächtnis ergänze, und Biedermann, dem Dunger im wesentlichen sich anschließt, meint nun, Goethe habe in Straßburg unter andern Volksliedern auch sein „Heidenröslein" Herder aus dem Gedächtnis vorgesagt und dieser habe es dann,

wieder aus dem Gedächtnis, aufgezeichnet. Was darin von Goethe, was von Herder herrührt, steht danach nicht fest; also auch nicht, was von dem späteren, dem entgültigen Texte der Werke schon in Straßburg vorhanden war, was das Ergebnis einer Umarbeitung ist. Jedenfalls kann man vorläufig immer noch nur von der Fassung der Werke, also der dritten uns bekannten, sagen, daß sie ganz Goethesch sei. Eine vierte Fassung, die das Silberne Buch der Karoline Flachsland enthält, erklärt Er. Schmidt für eine moralisierende Umdichtung von Herder (vgl. G.-Jahrb. XIII S. 254—5).

52. (Zu S. 151.) Wenn ich „Faust" eine Sturm- und Drangdichtung nenne, so meine ich natürlich nur den Urfaust, den „Faust in ursprünglicher Gestalt" (herausg. von Er. Schmidt 1887).

Über Herders Einfluß auf den „Faust" handeln die Stud. z. G.-Ph. S. 73 ff., auch S. 46 Anm. sind einige Parallelstellen zu „Faust" aus Herders Werken angeführt. Eine weitere Parallelstelle aus den „Fragmenten" habe ich Anm. 33 S. 435 citiert, und hier möchte ich noch auf Folgendes hinweisen. Das Motiv des Hinaustretens des Gelehrten aus der Studierstube in das Leben erscheint auch in den „Fragmenten" I, 138: „So trete der Gelehrte in die große Welt, um sich seiner Katheder sprache zu entwöhnen: er erinnere uns nicht so oft, daß er vor seinem Schreibepult sitzet". Zu Mephistopheles' ironischer Verherrlichung des Wortkrams in der Schülerscene (vgl. meinen Text S. 332) kann man vergleichend heranziehen Herders Fragmente I, 177 („Man glaubt mit gewissen geerbten Worten Schätze zu besitzen, und hat Hülsen statt des Kerns") und Über den Ursprung der Sprache S. 32—4 (Suphans Ausg. Bd. V): Betrachtungen über Worttrug und Systembereitung mit dem Ausruf: „Und weiter lasset uns nicht mit Worten spielen!" Man vergleiche auch, was Goethe aus Straßburg über den „Werth der Worte" schreibt (DjG. I S. 236). An Urfaust V. 181 ff:

> Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
> Wenns euch nicht aus der Seele dringt
> Und mit urkräftigem Behagen
> Die Herzen aller Hörer zwingt. —
> Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
> Wenn es euch nicht von Herzen geht

kann man denken bei Herders Fragmenten II, 204: „Woher glühet uns bei der Youngischen Schrift über die Originale ein gewisses Feuer an, das wir bei bloß gründlichen Untersuchungen nicht spüren? Weil der Youngische Geist drin herrscht, der aus seinem Herzen gleichsam ins Herz, aus dem Genie in das Genie spricht, der wie der elektrische Funke sich mitteilt."

53. (Zu S. 253.) Für seine individualisierende historische Kritik hatte Herder als deutschen Vorgänger Lessing, der eine solche zuerst bei Plautus (1750) und Horaz (1754) übte. Ganz Herdersch klingt, was er in der Abhandlung über Plautus sagt: „Es ist die größte Ungerechtigkeit, die man gegen einen alten Schriftsteller ausüben kann, wenn man ihn nach den jetzigen feineren Sitten beurteilen will. Man muß sich durchgängig an

die Stelle seiner Zeitgenossen setzen, wenn man ihm nicht Fehler andichten will, welche bei ihm keine sind." In der Fähigkeit, sich in andere Zeiten und Menschen zu versetzen, und deshalb in der Ausübung der individualisierenden Kritik war aber Herder doch Lessing weit überlegen.

54. (Zu S. 163—64.) Ebensowenig wie zwischen den beiden Typen des Sturm- und Dranggenies, dem Kraftgenie und dem Originalgenie (vgl. Anm. 23) giebt es zwischen jenen beiden und dem Sturm- und Drangtypus des Empfindsamen eine scharfe Grenze. Trotziges, titanenhaftes Kraftgefühl und weiche Empfindsamkeit liegen nicht nur im Wesen des jungen Goethe nebeneinander, sondern auch in dem anderer großer Geister der Genieperiode, z. B. Lenzens, Lavaters. Wir werden auf diesen Zusammenhang und auf die Frage, wie die ursprüngliche Kraft durch einen natürlichen Prozeß in Schwäche umschlagen konnte, beim „Werther" zurückkommen.

55. (Zu S. 165.) Citate aus Paracelsus finden sich in den Ephemerides S. 3. 7. 8. Das Citat S. 8, 3—7 gehört in den Gedankenkreis der Stellen, die in Anm. 33 aus Goethes Briefen, Leipziger Liedern, „Faust" und aus Herders Fragmenten angeführt wurden, vgl. K. J. Schröer, „Faust"[2] I S. 118 Anm. Über Paracelsus und Faust vgl. auch Er. Schmidt, Charakteristiken S. 13 und K. J. Schröer, Chronik des Wiener Goethe-Vereins VI S. 30 ff. Noch nicht genügend scheint mir die Bedeutung beachtet, die Paracelsus für Goethes Naturanschauung und Naturpoesie (vgl. Text S. 99—100) gehabt hat, für die Auffassung des Weltganzen als eines gesetzmäßigen, lebendigen Organismus, für die Annahme und poetische Gestaltung eines Zusammenhanges zwischen dem Leben des Menschen und dem der Natur.

56. (Zu S. 168.) Die Ossianübersetzungen, die im JG. I S. 286 bis 92 abgedruckt sind, stammen von Herder, vgl. Suphans Ausgabe IV S. 494. Der Unterschied, daß sie in Versen, die Goetheschen Übersetzungen dagegen in Prosa abgefaßt sind, ist freilich ein rein äußerlicher. Die Goethesche Prosa ist eine rhythmische; setzt man sie nach ihren einzelnen Takten ab, so erscheint sie ganz so, wie die freien Rhythmen, die Herder in seiner Übersetzung anwendet, z. B. der Eingang (S. 277):

Stern der niedersinckenden Nacht!
Schön ist dein Licht im Westen!
Du hebest dein lockiges Haupt aus deiner Wolke:
Ruhig wandelst du über deinen Hügel.

Was siehst du nach der Ebne?
Es ruhen die stürmischen Winde.
Das Murmeln der Ströme kommt aus der Ferne.
Brüllende Wellen klettern
Den entlegenen Felsen hinan.
Die Flügen des Abends schweben
Auf ihren zarten Schwingen,
Das Summen ihres Zugs ist über dem Fels.

Wo nach blickst du, schönes Licht?
Aber du lächlest und gehst.
Fahrewohl du schweigender Stral,
Daß das Licht in Ossians Seele heraufsteige.

Aber ein anderer bedeutenderer Unterschied besteht zwischen den beiden Gruppen der Übersetzungen: Goethes Prosa ist klarer als Herders Verse, wiewohl auch in ihr die Wortstellung in Nachahmung des Originals eine eigentümliche ist. Der junge Dichter besaß eine größere Gewalt über die Sprache als sein Lehrer.

In Goethes Ossianübersetzungen findet sich zweimal ein Motiv, das an die Valentin-Episode des „Faust" erinnern kann: Colmas Bruder wie der Dauras fallen von der Hand der Geliebten ihrer Schwestern. Colma klagt: „Ich sitze in meinem Jammer. Ich erwarte den Morgen in meinen Trähnen". Damit läßt sich Gretchens Klage Urfaust V. 1299—1306 vergleichen. Auf die „tönende Sonne" in den von Herder stammenden Übersetzungen hat K. J. Schröer hingewiesen bei Faust V. 243 ff., 4666 ff. (Ich citiere „Faust" immer entweder nach der von Er. Schmidt herausgegebenen Fassung = Urfaust oder nach der Weim. G.-Ausg. I, 14. 15.)

57. (Zu S. 170—177.) Bei Herder tritt die Lehre, daß die Religionen entsprechend dem verschiedenen Geiste der Völker und Zeiten verschieden sein müssen und daß deshalb jede ihre Berechtigung habe, schon in einigen frühen, vor der Straßburger Periode liegenden religionsgeschichtlichen Entwürfen auf. Wie die Bibel, so ist jede religiöse Urkunde nach seiner Ansicht eine Dichtung, und ihre Quelle sind überlieferte Sagen. „Natürlich", schreibt er schon 1768, „daß diese theologischen Traditionen so national sein mußten als etwas in der Welt; jeder sprach aus dem Mund seiner Väter; er sah nach Maßgabe der Welt, die um ihn war; er machte sich Aufschlüsse von Dingen, die ihm als die merkwürdigsten vorlagen, und nach der Art, wie sie seinem Klima, seiner Nation, seiner bisherigen Leitung am besten konnten erklärt werden; er schloß nach seinem Interesse und nach Denkart und Sprache und Sitten seines Volks". Die religiösen Urkunden, wie z. B. unsere Bibel, seien dann nichts anderes als die „Einkleidung jener uralten theologisch-philosophisch-historischen Nationaltraditionen in eine sinnliche, bildervolle Sprache". Von diesen Ansichten ausgehend eifert Herder in seinem Reisejournal, wie der Straßburger Goethe, gegen Intoleranz und auch im besondern gegen die Mission: „Die Einführung jeder fremden Religion ist sehr gefährlich, sie zerstört immer Nationalcharakter, ehrwürdige Vorurteile".

Die letzte Konsequenz aus dem Individualitätsprinzip für die Religion des Einzelnen, daß, wie jedes Volk, so jeder einzelne tieffühlende Mensch seine eigene, seinem individuellen Wesen entsprechende Religion haben müsse, hat Herder meines Wissens nirgends ausdrücklich gezogen. Die Rücksicht auf seinen Predigerberuf, die auch sonst häufig in seinen theologischen Schriften zu Tage tritt, hinderte ihn wohl daran. Es ist aber durchaus wahrscheinlich,

daß er auch in dieser Beziehung mit dem Straßburger Goethe einer Meinung war. In seinem Reisejournal verlangt er, daß die Religion jedem so gepredigt werde, wie sie am kräftigsten auf ihn wirken könne, d. h. angepaßt seinem individuellen Wesen. Ebenso vier Jahre später in den „Provinzialblättern". In ihnen wird die Frage: „Giebt's eine gewisse Glaubenslehre als solche, die ein Prediger blind und einzig zu treiben hätte, als ob der blinde Beifall desselben seligmachender Glaube wäre?" mit einem schroffen „Nein!" beantwortet. Und mit Recht faßt Haym (Herder I S. 587) die Gedanken einer andern wichtigen Stelle der genannten Schrift, sie deutlicher aussprechend als der vorsichtige Prediger, folgendermaßen zusammen: „In Wahrheit wirkt Gott in jedesmal anderer und besonderer Weise, in einzelnen Wirkungen auf jeden Einzelnen. Religion ist Einzelempfindung und Einzelglaube". Diese Ansicht vom Wesen der Religion ist in der That in den Provinzialblättern überall zwischen den Zeilen zu lesen und einmal wird sie in einer Weise ausgesprochen, daß auch der Ausdruck an einen im Text S. 177 citierten Satz Goethes erinnert: „Gott offenbarte sich dem Menschengeschlechte zu mancher Zeit und auf mancherlei Weise; Samenkörner waren's, die auf mancherlei Weise verhüllt und gesäet, viel in sich hielten."

Gleich dem Straßburger Goethe bekämpfte Herder also die christliche Orthodoxie, die Allgemeingültigkeit der christlichen Dogmen, ihr „scholastisches System" (Reisejournal). Innerhalb der Lehre Christi, wie sie in der Bibel überliefert ist, verlangte er Freiheit für den Einzelnen, sein Verhältnis zu Gott seinem Wesen, seinen Bedürfnissen gemäß zu regeln. Für sich selbst nahm er diese Freiheit in Anspruch, da er sich mehr und mehr, wie auch Goethe später, dem Spinozismus näherte, der zwar einen lebendigen Gott anerkannte, aber einen wesentlich anders gearteten, als das Christentum, und die Hauptsätze der christlichen Dogmatik über den Haufen warf. Aus ihm, dem Christentum und seinen eignen Ideen schuf sich Herder seine eigene Religion, die Religion der Humanität. Denn eine tief religiöse Natur war Herder, wie der Straßburger Goethe. Auch er richtete seine Angriffe nicht nur gegen die Orthodoxie, sondern ebenso gegen den gefühl- und poesielosen Rationalismus. Die „brausende Stärke" der Religion schlafe ein im Deismus, sagt er im Reisejournal, und in den Provinzialblättern lautet ein Hauptsatz, die Religion sei nicht allein Sache des Verstandes, wozu sie in der Aufklärung herabgewürdigt werde, sondern sie ruhe in noch höherem Grade im Gefühl, sie sei Sache des ganzen Menschen, wie die Poesie, eine Bethätigung aller vereinigten Kräfte seiner Seele. Ein tief empfundenes Bedürfnis des Ganzen seines Wesens war für ihn, wie für den Straßburger Goethe, der Glaube an Gott.

Man sieht bei Herder noch klarer als bei Goethe, wie die religiöse Stimmung des Sturmes und Dranges eine Vermittlung zwischen dem Rationalismus der Aufklärung und dem Pietismus bedeutete und wie dabei die echten Sturm- und Drangtendenzen wirksam waren: Opposition gegen

jede Verallgemeinerung, jede Abstraktion, jede die Totalität der Menschennatur aufhebende Einseitigkeit. Das Ergebnis war eine viel weiter gehende Toleranz als in der Aufklärung, deren letztes Ideal doch wieder ein intolerantes war, da sie ihr Vernunftchristentum zur Weltreligion machen wollte.

Es sei hier noch auf einen der bedeutendsten Theologen der Zeit, auf Semler hingewiesen. Auch in seinen Hauptschriften, die zur Zeit des Sturmes und Dranges erschienen, liegt die Vermittlung zwischen dem Rationalismus der Aufklärung und dem Pietismus klar am Tage. Scharf scheidet er zwischen der Religion der Kirche d. h. dem Dogma und der „Privatreligion" des Einzelnen, die innerhalb des Christentums eine völlig freie sei, bedingt durch die Natur jedes Menschen, „der Inbegriff und die Spitze seiner Individualität". Daraus spricht die Opposition der Aufklärung gegen unberechtigte Autorität und Despotismus, und in der That ging Semler in seinen Untersuchungen aus von Locke, den englischen Deisten und den früheren deutschen Rationalisten. Im Unterschied von diesen aber ruhte ihm das Christentum tief im Gemüt, die Religion war ihm eine Sache warmer Empfindung, herzlichen Gefühls, und darin wirkten die Eindrücke vom Pietismus nach, dem er in seiner Jugend eine Zeitlang gehuldigt hatte.

58. (Zu S. 176.) Mosheim wird im „Brief des Pastors" S. 226 erwähnt. Ebenda giebt der Abschnitt „Genung, die Wahrheit sey uns lieb, wo wir sie finden — und eine christliche Gemeine macht ein Creuz vor ihm" den Grundgedanken von Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie wieder.

59. (Zu S. 178.) Individualistische Nachsicht im Urteil über andre schreibt Goethe selber bei der Schilderung der Straßburger Zeit in D. u. W. (II S. 143) sich zu: „Bei meiner Art zu empfinden und zu denken kostete es mich gar nichts, einen jeden gelten zu lassen für das, was er war, ja sogar für das, was er gelten wollte".

60. (Zu S. 180.) Die Resignation, die wir in Goethes Urteilen über das Wesen der Schönheit, der übersinnlichen Dinge und der irdischen Welt finden, ist im höchsten Grade wichtig für seine spätere Entwicklung. Wir werden sehen, wie ihn bald das Studium der Philosophie des Spinoza in diesem Prinzip der Entsagung bestärkte, wie er es dann praktisch während der Dienstjahre zu Weimar bethätigte.

Völlig ausgebildet erscheint es nach der italienischen Reise, als das tief empfundene und klar ausgesprochene Grundprinzip seines Lebens. In der „Italienischen Reise" (Werke 24 S. 518) heißt es: „Wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben, so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen". Es war, abgesehen von Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht, das tiefe Studium der Natur und

der Kunst in Italien, durch das Goethe sich in der Lehre von der Entsagung befestigte. Der unlösliche, nirgends unterbrochene Zusammenhang im großen Ganzen der Natur war ihm dort völlig aufgegangen und ihm damit die Erkenntnis gekommen, daß kein Ding in der Natur, also auch der Mensch nicht, gänzlich frei, daß jedes durch ein anderes bedingt, bis zu einem gewissen Grade notwendig sei. Er hatte sich von dem „Ewigen, Notwendigen, Gesetzlichen", das Spinoza in der Natur verkündete, durch eigene Betrachtung überzeugt. Und die Kunst, namentlich die antike, lehrte ihn, daß auch der Künstler in seinem Schaffen nicht völlig frei sei, sondern abhängig von der Materie, in der er arbeitet, und von gewissen Gesetzen seiner Kunst, daß auch in der Kunst jede Erscheinung bis zu einem gewissen Grade notwendig sei. „Kein Kunstwerk", schreibt er (Ital. Reise S. 518) „ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt." So ward ihm die Kunst und zwar vor allem die antike „eine zweite Natur" (Ital. Reise S. 382), und daß die Art, wie er sie jetzt auffaßte, genau so wie seine neue Naturbetrachtung, nur eine Befestigung in der längst verehrten Weltanschauung des Spinoza war, wird klar aus folgender Bemerkung (ebenda S. 396): „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden: alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott."

Natur und Kunst sind seit dem Aufenthalt in Italien für Goethe alles, scheinen ihm die einzig würdigen Gegenstände der Beschäftigung. Das Wesen, das er in beiden gefunden hat, Gesetzmäßigkeit, Notwendigkeit, nur bedingte Freiheit überträgt er nun auf das menschliche Leben, da ihm dieses ein Produkt von Natur und Kunst war. Wie die Natur nach den ihr innewohnenden Gesetzen schaffen muß, wie der Künstler seine Individualität nur soweit bethätigen darf, als es der Stoff, in welchem er arbeitet, und die Kunstregeln erlauben, so darf der Mensch überhaupt in seinem Leben nicht alles thun, was er will, was ihm angenehm ist, muß vor gewissen ewigen Gesetzen sich beugen, um seine Bestimmung zu erfüllen, d. h. eben er muß entsagen.

Dies der Sinn der Stelle, die ich vorhin aus der Ital. Reise angeführt habe: „Wie Menschen nur dann klug u. s. w." Goethe hat denselben Gedanken auch poetisch ausgesprochen in einem Sonett des Vorspiels „Was wir bringen" (1802) und zwar, was für die vorstehenden Bemerkungen wichtig ist, im Zusammenhang einer Betrachtung über Natur und Kunst:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Diese Verse sind eine Absage Goethes an den maßlosen Freiheitsdrang, die Willkür, die Gesetzlosigkeit, denen die meisten Kraftgenies huldigten. Deren Übertreibungen hatte er überhaupt nur bis zu einem gewissen Grade mit-

gemacht. Das Grundprinzip seines späteren Lebens, die Resignation war ihm eben schon in der wildesten Zeit seiner Kraftgenialität nicht fremd und bewahrte ihn da vor der Überspannung des Individualismus. Im Texte (S. 173—4. 180. 282—3. 319—20. 391—2) versuche ich darzulegen, daß die Resignation sich auch ganz gut in die Sturm- und Drangstimmung einfügt, ja mit gewissen Sturm- und Drangtendenzen eng zusammenhing. Es ist kein Zufall, daß der Spinozismus, in welchem die Resignation eine große Rolle spielt, unter allen philosophischen Systemen den Stürmern und Drängern am meisten zusagte. Und es ist auch darauf hinzuweisen, daß in Italien, wo die Notwendigkeit der Entsagung unserem Dichter zur felsenfesten Überzeugung und zur leitenden Richtschnur des weiteren Lebens wurde, viele Sturm- und Drangtendenzen sich neu in ihm belebten, geläutert wieder erwachten. Unter ihnen vor allem das Menschheitsideal, die Forderung, daß der Mensch zur Totalität seiner Natur gelange, sich durch gleichmäßige Ausbildung aller seiner Kräfte zu einem harmonischen Ganzen entwickle. Gerade für dieses Ideal hat das Prinzip der Resignation die größte Bedeutung, denn nur durch Entsagung läßt es sich verwirklichen. Will der Mensch ein harmonisches Ganzes werden, so muß er die verschiedenen Elemente seines Wesens ins Gleichgewicht setzen, und das ist nur so möglich, daß er manche Neigungen zu Gunsten anderer unterdrückt, daß er seine geringeren Kräfte, sie in Schranken haltend, zu Dienerinnen der Hauptkraft, die er in sich fühlt, macht. Jede Rücksicht auf ein Ganzes erfordert Entsagung im Einzelnen. Zu dieser Überzeugung drang Goethe unter seinen Natur- und Kunststudien in Italien durch, dahin läuterte sich dort sein Sturm- und Drangideal von der Totalität der Menschennatur, und deshalb war fortan Entsagung das stets festgehaltene Prinzip seines Lebens. Wir haben gesehen, von Jugend auf fühlte er einen gleich lebhaften Trieb zur bildenden Kunst wie zur Poesie. In Rom nahm er seine Versuche in der ersteren mit großer Energie neu auf, in Rom erkannte er aber auch als seine Hauptkraft die dichterische, und deshalb trieb er jene Versuche nur so weit, als sie der Vervollkommnung dieser dienen konnten, entsagte zu Gunsten der Poesie endgültig dem Wunsche, ein bildender Künstler zu werden. „Täglich wird mir's deutlicher", schreibt er Ital. Reise S. 474, „daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin und daß ich die nächsten zehn Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent exkolieren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend manches ohne großes Studium gelingen ließ. Von meinem längeren Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht thue." Da haben wir die großartig bewußte Lebensführung, die wir vielleicht mehr als alles andere bei Goethe bewundern müssen, und sie gegründet auf das Prinzip der Entsagung. Nach der Rückkehr aus Italien übte Goethe die letztere noch in anderer Weise. Er hatte während der ersten elf Jahre zu Weimar in dem Leben in der großen Welt, in dem Verkehr mit Menschen aller Art mit Recht einen Vorteil für die Aus-

bildung seines Wesens und seiner Kunst gesehen. Anders in der späteren Weimarer Zeit. In Rom war er sich über sein Wesen und seine Bestimmung, seine Kunst, seine Studien völlig klar, war, wie er schreibt (Italienische Reise S. 485), „zuerst übereinstimmend mit sich selbst" geworden, hatte „sich selbst zuerst gefunden". Nun ließ er von der Außenwelt nur noch das an sich herankommen, was ihn auf dem Wege zu seinem deutlich erkannten Ziele fördern konnte, wie vor allem Schiller. Das übrige, das ihn von diesem Wege ablenken, das die ruhige Entwicklung seines Wesens, seiner Kunst, seiner Studien stören konnte, hielt er sich fern, und dies war so ziemlich seine ganze Umgebung in Weimar, die das Wesen des heimgekehrten Dichters nicht verstand, seine neuen Bestrebungen nicht begriff. So ward Goethe der „unnahbare Olympier". Es liegt unzweifelhaft Egoismus in diesem Verhalten gegen die Welt. Aber es ist ein Egoismus, wie er im „Wilhelm Meister" gefordert wird, wenn es heißt: „Der Mensch muß Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, er muß zusammenhalten, damit er spenden könne". Wir dürfen nicht vergessen, was Goethe bei dieser Art von Egoismus für seine Zeit und für die Nachwelt geleistet hat, und wir können nicht behaupten, daß er bei einem anderen Verhalten seinem Volke noch mehr geworden wäre. Im Gegenteil: da wir ihn früher immer mit klarem Bewußtsein den Weg haben einschlagen sehen, der ihn am sichersten zum Ziele, seiner Bestimmung entgegen führte, so müssen wir annehmen, daß er auch in jener Abschließung gegen die Welt das richtige getroffen hat, daß er nur durch sie zu der harmonischen Ausbildung des Ganzen seines Wesens gelangen konnte, die wir in seinem Alter bewundern und die es ihm ermöglichte, bis in seine letzten Tage für die Menschheit zu wirken. „Unser ganzes Kunststück besteht darin, daß wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren", lautet ein Spruch Goethes. In einem Briefe schreibt er, daß er „sein Leben aufgeben mußte, um zu sein". Diese Sätze beziehen sich entschieden auf die besprochene Abschließung gegen die Welt und sie zeigen, daß diese in dem eben angenommenen Sinne geschah, in der Überzeugung des Dichters, anders seine Bestimmung nicht erfüllen zu können. Die Gegenwart wird der Zukunft, das Leben selbst dem Lebensziel geopfert, dem Ziel, das Goethe in den Zahmen Xenien aufstellt: „Uns zu verewigen, sind wir ja da". Das ist nun aber die denkbar höchste Entsagung. Die Stimmung einer solchen, einer kraftvollen Resignation spricht denn auch aus den eben citierten Sätzen Goethes, und wenn wir bedenken, wie viel des Interessanten bei der Vielseitigkeit seines Wesens und bei seiner immer wachen Aufmerksamkeit auf das Kleinste ihm die Welt, das Leben in der Gesellschaft bieten mußte und auch früher geboten hatte, so können wir nicht zweifeln, daß die Zurückgezogenheit, die Einsamkeit, die er selbst später sich auferlegte, für ihn mit schweren Opfern verbunden war. Goethe brachte diese Opfer, weil er ohne sie sein Ideal, die Ausbildung seines Wesens zu völliger Harmonie, das, was er mit diesem Wesen der Menschheit als Persönlichkeit sein, als Künstler und Gelehrter geben wollte, nicht glaubte verwirklichen

zu können. D. h. eben: unter Erkenntnis der Bestimmung seines Lebens war ihm Entsagung dessen Grundprinzip geworden.

Bei der engen Verbindung, die zwischen dem Leben und der Poesie Goethes bestand, muß sich das Grundprinzip des ersteren in der letzteren wiederfinden, seine Poesie muß die Probe dafür liefern, daß wir den Geist seines Lebens richtig erfaßt haben. Nun sind Goethes eigentliche Lebenswerke d. h. diejenigen Dichtungen, an denen er während des größten Teiles seines Lebens gearbeitet und in denen er deshalb das Ganze seiner Lebensanschauung ausgebreitet hat, „Wilhelm Meister", die „Lehrjahre" und die „Wanderjahre" zusammengenommen, und der „Faust". Und in beiden wird die Notwendigkeit der Entsagung gepredigt, bei den „Wanderjahren" weist auf diese Tendenz schon ihr Nebentitel „die Entsagenden". Wilhelm Meister wie Faust müssen persönliche Neigungen und Wünsche, die in ihrer Maßlosigkeit ihr eignes Glück und das ihrer Mitmenschen schädigen, unterdrücken. Um zur harmonischen Totalität ihres Wesens zu gelangen und ihre Bestimmung, ihren Beruf der Welt gegenüber zu erfüllen, müssen sie lernen sich zu bezwingen, sich dem Ganzen unterzuordnen, sich zu beschränken, eben zu entsagen. Wie die Lehre von der Entsagung im Einzelnen verkündet wird und wie vielfach der Dichter dabei aus eigner Erfahrung schöpfte, kann ich hier nicht ausführen. Nur noch Eins. Gegen den Schluß des siebenten Buches des Romans sagt Jarno zu Wilhelm: „Es ist gut, daß der Mensch, der erst in die Welt tritt, viel von sich halte, daß er sich viele Vorzüge zu erwerben denke, daß er alles möglich zu machen suche; aber wenn seine Bildung auf einem gewissen Grade steht, dann ist es vorteilhaft, wenn er sich in einer größeren Masse verlieren lernt, wenn er lernt, um anderer willen zu leben und seiner selbst in einer pflichtmäßigen Thätigkeit zu vergessen. Da lernt er erst sich selbst kennen". Das ist genau dieselbe Stimmung, die, wie vorhin angedeutet, Goethe bewog, bei seiner Übersiedelung nach Weimar alle Kräfte den Staatsgeschäften zu widmen und bei seiner Rückkehr aus Italien sich aus der großen Welt zurückzuziehen, um allein der Ausbildung seines Innern, seiner Kunst und seinen Studien zu leben, d. h. es ist die Stimmung der Entsagung, das Grundprinzip seines eignen Lebens in der Dichtung zum Ausdruck gebracht.

Aber nicht nur im Ideengehalt seiner Poesie finden wir dieses Prinzip wieder, sondern auch in der ganzen Art und Weise seines späteren Dichtens. In seiner Sturm- und Drangperiode dichtete er wohl oft einfach aus sich heraus, was er dachte und empfand, und dies in einer Form, die seiner augenblicklichen Stimmung und dem besonderen Stoffe gemäß schien. Aber schon die erste Umarbeitung des „Götz von Berlichingen" war eine That der Selbstentäußerung, der Resignation (vgl. Text S. 391—2), und in noch weit höherem Grade unterwarf er später, wie sein Leben, so sein künstlerisches Schaffen gewissen Gesetzen, die er als richtig und allgemeingültig erkannt hatte. Man kann es in seinen Briefen verfolgen, wie er bei der Gestaltung des Stoffes sowohl als bei der Form, die er ihm gab, seine subjektive

Empfindung oft unterdrückend, die strengste Rücksicht auf das walten ließ, was für ihn das Wesen der Kunst war, was sie nach seiner Ansicht leisten konnte und sollte. Kurz, auch hier Aufgabe der unbedingten Freiheit, Anerkennung einer Notwendigkeit, Selbstbeschränkung, Unterordnung unter ein Allgemeines, Entsagung. Die Folge ist in Goethes Kunst dieselbe wie in seinem Leben. Auch sie, wie seine Persönlichkeit in seinen späteren Jahren, mutet uns in ihrer strengen Gesetzmäßigkeit, ihrer antiken Ruhe oft kalt an. Aber diese Kälte ist hier wie dort das Ergebnis der großartigen Durchführung eines Prinzipes, das der Dichter für Kunst und Leben in schweren Kämpfen als das einzig richtige erkannt und deshalb zu seinem Grundprinzip in beiden gemacht hatte, des Prinzips der Beschränkung, der Resignation. —

Ich habe in dieser Anmerkung weit über den Rahmen meines Buches hinausgegriffen, um an einem Beispiel zu zeigen, daß man den späteren Goethe nicht in allen Beziehungen als den direkten Gegensatz des jungen Goethe aufstellen darf, daß die Keime für seine spätere Entwicklung schon in seiner Sturm- und Drangperiode vorhanden sind. Für den ganzen Universalmenschen Goethe, nicht nur für den Stürmer und Dränger ist, wie im Text S. 201. 213 bemerkt wird, seine Straßburger Zeit der Ausgangspunkt.

61. (Zu S. 183.) In dem Aufsatz „Zum Schäkespears Tag" widersprechen die Worte: „Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe" und: „Ich will abbrechen, meine Herren, und morgen weiter schreiben" dem Begriff einer Rede. Man hat danach vermutet, was uns vorliegt, sei nicht von Goethe in Frankfurt gesprochen, sondern nach Straßburg geschickt worden, um dort am Shakespearetage vorgelesen zu werden. Witkowski, Kürschners Nat.-Litt. Bd. 107 S. 16 fügt zu dieser Vermutung hinzu: „Die Möglichkeit, daß Goethe dieselben Worte mit den geringfügigen Veränderungen, die notwendig waren, bei der Frankfurter Feier gesprochen habe, bleibt offen." Aber Düntzer, Zur Goetheforschung S. 397 nennt es mit Recht unwahrscheinlich, daß Goethe zur Straßburger Feier, bei der Lerse die Festrede hielt, auch seinerseits eine Rede zum Vorlesen eingeschickt habe. Er erklärt die „seltsam unklare Fassung der erhaltenen Ansprache" aus einer „genialen Laune oder Hamannischer Verkleidung". Könnte man nicht, um das Mittelding von Rede und Sendschreiben, welches uns erhalten ist, zu erklären, annehmen, Goethe habe am 14. Oktober 1771 in Frankfurt eine Rede auf Shakespeare frei gehalten und hinterher, also erst nach dem Shakespearetag, auch nach der Straßburger Feier, aus dem Gedächtnis das, was er gesagt, für die Straßburger Genossen aufgeschrieben?

62. (Zu S. 190—1.) Die historische Bedeutung des Herderschen Shakespeareaufsatzes entwickelt Haym in seiner Herder-Biographie I S. 428 ff. Er spricht es dort auch aus, daß sich Herder zwischen Gerstenbergs und Lessings Ansichten in die Mitte gestellt habe. Aber in welcher

Weise die Vermittlung geschah, das tritt meines Erachtens aus der Darstellung nicht klar genug hervor.

Gerstenberg hatte einseitig den Unterschied zwischen dem griechischen und dem Shakespeareschen Drama hervorgehoben, Lessing ebenso einseitig die Verwandtschaft beider. Herder untersuchte und bestimmte genauer, worin beide untereinander verschieden wären, worin sie übereinstimmten, und erkannte sowohl den Unterschied als die Verwandtschaft an. Zur Feststellung und Erklärung des Unterschiedes half ihm, wie ich im Text S. 183—5 kurz ausgeführt habe, die Methode seiner geschichtlichen Betrachtung, die Anwendung seines Prinzips der historischen Individualität. Er fand den Unterschied im Stoff und in der durch diesen bedingten äußeren Form. Bei der Erkenntnis und Darstellung der Verwandtschaft leitete ihn seine feine Empfindung für das Wesen von Dichtwerken. Sie liegt ihm in der inneren Form d. h. in der Art der geistigen Behandlung der Stoffe, vermöge deren sowohl die Shakespeareschen wie die griechischen Stücke wahre dramatische und tragische Ganze wurden. Gerstenberg gegenüber macht Herder also neben dem Unterschied die Verwandtschaft des Shakespeareschen und des griechischen Dramas geltend und erkennt damit an, daß die Theorie, die aus dem letzteren abstrahiert ist, die Aristotelische, von der Gerstenberg für Shakespeare gänzlich absehen wollte, bis zu einem gewissen Grade auch für diesen gültig sei, nämlich in ihren Bestimmungen über das innere Wesen der Tragödie. Diese werden damit als allgemeingültig, also auch für das moderne deutsche Drama bindend hingestellt. Auf der anderen Seite hatte Lessing die ganze Theorie des Aristoteles als für alle, auch die neueste Zeit gültig angenommen, auch in ihren Bestimmungen über die äußere Form des Dramas, wenn man diese nur richtig, nicht so engherzig, so falsch wie die Franzosen, verstehe. Mit Shakespeares Sünden gegen diese Bestimmungen, mit den Abweichungen von der Aristotelischen Theorie in der äußeren Form seiner Dramen hatte er sich dadurch abgefunden, daß er sie für etwas Nebensächliches erklärte. Für Herder war in Shakespeares Dramen nichts nebensächlich, alles, auch das Äußerliche ergab sich ihm als notwendig aus ihrem Wesen. Shakespeares Abweichungen von der Aristotelischen Theorie in der äußeren Form seiner Dramen waren ihm die Folge dessen, worin er den Unterschied zwischen dem englischen und dem griechischen Drama erkannt hatte. Diesen Unterschied neben der Verwandtschaft beider Lessing gegenüber hervorhebend behauptete er, daß die Aristotelische Theorie nicht in allen Beziehungen, nicht in ihren Bestimmungen über die äußere Form auf Shakespeare angewandt werden dürfe, schied das aus jener Theorie aus, was für Shakespeare gar nicht maßgebend habe sein können und dürfen und damit auch nicht maßgebend für das ganze moderne Drama. So hielt er sich zwischen Gerstenbergs völliger Verwerfung der Aristotelischen Theorie und Lessings unbedingter Annahme in der Mitte, beider Einseitigkeit bekämpfend, von den Ansichten beider nur einen Teil sich aneignend und diese Teile zu einem neuen Ganzen verbindend. In dieser Vermittlung, die ihm durch seine historische Be-

trachtungsweise und seine Empfindung für das Wesen von Dichtwerken gelang, liegt Herders Fortschritt gegen Gerstenberg und Lessing. Es waren, wie im Texte bemerkt, nicht ganz neue Gedanken, die er über Shakespeare aussprach, die einzelnen Ideen finden sich schon in den Schriften jener beiden, Herder vertiefte sie nur, begründete und verknüpfte sie anders.

Noch in einer anderen Beziehung stellen Herders Ansichten über Shakespeare eine Vermittlung der Gerstenbergschen und der Lessingschen dar. Lessing fand vollendete Tragik bei Shakespeare und legte großes Gewicht auf sie. Für Gerstenberg war die Tragik bei Shakespeare Nebensache, Hauptsache die realistische Schilderung des wirklichen Lebens und der Menschennatur. Von Shakespeares größten Tragödien sagt er, daß ihre „Anlage offenbar der Natur des Charakterstücks weit näher als der tragischen Fabel komme", und wiederholt behauptet er, daß „die Shakespeareschen Werke nicht aus dem Gesichtspunkt der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurteilen seien". Herder empfand und betonte das Tragische bei Shakespeare mehr als Gerstenberg, aber weniger als Lessing. Weit weniger als Lessing betrachtete und würdigte er in Shakespeare den Dramatiker und Tragiker, aber mehr als Gerstenberg, dessen Untersuchungen und Bemerkungen fast nicht über das allgemeine Poetische bei Shakespeare hinausgehen.

63. (Zu S. 191—196.) Daß Goethes Shakespearekultus eine unmittelbare Folge der Entwicklung seines Wesens zu Straßburg war, daß er sich in seiner Kraftgenialität dem englischen Dichter kongenial fühlte, deutet er selbst in seiner Rede mit den Worten an: „Wir ehren heute das Andencken des größten Wandrers und thun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns." Goethe hatte Shakespeare gegenüber dasselbe Gefühl wie Herder gegenüber, gemischt aus Ehrfurcht und dem stolzen Bewußtsein der Ebenbürtigkeit. Beiden gegenüber drückte er dieses Gefühl auch in ähnlicher Weise aus. In der Shakespearerede ruft er: „Schäckespear, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgend leben als mit dir, wie gern wollt ich die Nebenrolle eines Pylades spielen, wenn du Orest wärst." Sein Verhältnis zu Herder erschien dem Dichter ähnlich dem zwischen Sokrates und Alcibiades, vgl. DjG. I S. 303 und S. 259: „Bin ich bestimmt, Ihr Planet zu sein, so will ichs sein, es gern, es treu sein. Ein freundlicher Mond der Erde. Aber das — fühlen Sie's ganz — daß ich lieber Mercur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter siebnen, der sich mit Ihnen um Eine Sonne drehte, als der erste unter fünfen, die um den Saturn ziehen." In beiden, Shakespeare wie Herder, verehrte und liebte der Straßburger Goethe das, was er selbst werden wollte und wovon er in seiner Sturm- und Drangstimmung die Keime schon in sich fühlte. Wenn er so sich Shakespeare wie Herder wesensverwandt fühlte, so mußten ihm auch diese beiden untereinander wesensverwandt erscheinen und deshalb Herders Urteil über Shakespeare vor allen anderen maßgebend sein. Das ist, abgesehen davon, daß dieses Urteil mit seiner eignen Empfindung übereinstimmte,

der Grund, weshalb er es nun unbedenklich zu dem seinigen machte. Über die Ähnlichkeiten in Herders und Goethes Auffassung und Charakteristik Shakespeares vergleiche man zur Ergänzung des im Texte Gesagten Stud. z. G.-Ph. S. 248—59.

64. (Zu S. 196—7.) Menschen- und Lebenskenntnis war, wie für die Stürmer und Dränger, so schon für Lessing die einzige sichere Grundlage der Schriftstellerei. Sie erhob er bereits 1749 in Briefen an seine Eltern gegen das Studium auf Universitäten und das Lernen aus Büchern, erklärend, daß er „künftig gesonnen wäre, ebensoviel in der Welt und in dem Umgange der Menschen zu studieren als in Büchern". Und schon vorher hatte die Tendenz gegen unfruchtbare Büchergelehrsamkeit in seinem Lustspiel „Der junge Gelehrte" (1748) einen Ausdruck gefunden.

65. (Zu S. 205.) Das Romanfragment in Briefform, aus welchem ich im Text eine Stelle citiere, hat nebst einem anderen in derselben Handschrift enthaltenen zuerst Schöll in seinen „Briefen und Aufsätzen von Goethe" S. 21—5 veröffentlicht unter den Überschriften „Arianne an Wetty" und „An eine Freundin". Schöll versetzte beide Fragmente in Goethes Leipziger Zeit, Er. Schmidt in „Aus Goethes Frühzeit" S. 1—7 verlegt sie in die zweite Frankfurter Periode, in das Frühjahr 1769, Minor endlich in den Stud. zur Goethe-Phil. S. 82 Anm. 2 und in der Zeitschr. f. allgem. Gesch. 1886 S. 668—9 weist sie der Straßburger Zeit zu. Ich schließe mich dem letzteren an. Das zweite Bruchstück „An eine Freundin" könnte allerdings ebensogut schon in Frankfurt, auch schon in Leipzig geschrieben worden sein, aber aus der Beschaffenheit der Handschrift, wie sie Er. Schmidt a. a. O. S. 6—7 beschreibt, ergiebt sich, daß es später als das erste Fragment „Arianne an Wetty" entstanden ist, und in diesem verrät sich Straßburger Stimmung. Den schönen Vergleich des Liebens mit dem Atemholen in der Frühlingsluft könnte Goethe allerdings schon zu Frankfurt, wo in seiner mystischen Stimmung die Vertiefung seiner Naturbetrachtung, sein Leben mit und in der Natur begann, geschrieben haben. Aber die im Text angeführte Stelle und die weitere: „So meine liebe halt ich das Sehen für eine Vorbereitung der übrigen Sinne, denn der Geruch ist Genuß und das Gehör und der Geschmack, das Sehen nicht", knüpft Minor mit Recht an Ideen Herders an, die erst im Umgang mit diesem zu Straßburg Goethe bekannt und vertraut wurden.

Über die Art, wie die beiden Fragmente aufzufassen seien, sind verschiedene Ansichten ausgesprochen worden, von denen keine für mich etwas Überzeugendes hat. Schöll hielt nur das erste für das Bruchstück aus einem Roman, das zweite dagegen für einen wirklichen Brief, Er. Schmidt und Minor schreiben, wie ich glaube, mit Recht, auch dem letzteren romanhaften Charakter zu. Alle drei suchen und finden in den Briefen Beziehungen zu Goethes Leipziger Liebesleben, die auch sicherlich vorhanden sind. Aus den Briefen an Behrisch erkennen wir jetzt noch deutlicher als früher, daß, wie

nach dem ersten Briefe Walter seiner Wetty, so Goethe seinem Käthchen Schönkopf gegenüber zuweilen argwöhnte, sie liebe ihn nur aus Stolz und Eigennutz (vgl. z. B. G.-Jahrb. VII S. 106—7). Dieselbe Neigung, die Liebe des Mädchens „tavalierement" (wie Arianne schreibt) durch egoistische Beweggründe zu erklären, fand ihren poetischen Ausdruck in den „Neuen Liedern" (Nr. 7. 12) und im „Tugendspiegel" (vgl. Anm. 35), also in Dichtungen, die unmittelbar aus Goethes Verhältnis zu Käthchen entsprungen sind. Ferner ist es wahrscheinlich, daß in der Nelly oder Nette, die der Schreiber des zweiten Briefes „sein süßes Mädgen, das einzige, das er je geliebt habe", nennt, eine Erinnerung an Käthchen vorliegt; Nelly heißt die Geliebte Mellys im „Tugendspiegel", für die wohl auch Käthchen ein Vorbild war (vgl. Anm. 35), und Annette wird diese in „Dichtung und Wahrheit", Annette oder Nette auch in den Leipziger Briefen genannt. Eine Erinnerung an Liebesscenen mit Käthchen ist vielleicht auch das, was in dem zweiten Fragment von „gestohlnen freundschafftlichen Augenblicken", von „seeliger Trunkenheit" „in der dämmernden kleinen Stube" gesagt wird, wenigstens klingt es an Alcests Schilderung seines früheren Liebeslebens mit Sophie in den „Mitschuldigen" an, in welcher ich eine solche Erinnerung vermutet habe (vgl. Anm. 45 S. 452—3). Ebenso ist das „probate" Heilmittel für Liebesschmerzen, auf das der Schreiber des zweiten Briefes hindeutet, dasselbe, welches Alcest nach Sophiens Verlust und nicht minder der Liebhaber Käthchens anwandte (vgl. Anm. 45 S. 452; vgl. auch Strack, Goethes Leipziger Liederb. S. 116). Der Schreiber des zweiten Briefes schildert der Adressatin die Aufregung seines Freundes W. über einen Brief, in welchem jene diesem mitgeteilt haben muß, daß sie ihn nicht mehr liebe. „Ihr Liebhaber rast" sagt er und daß er selbst einmal in gleicher Situation noch viel bewegter gewesen sei. Da denken wir an die Stimmung, in die Goethe häufig durch eifersüchtigen Zweifel an Käthchens Liebe versetzt wurde, speziell an die Schilderung, die er von einer solchen Stimmung in dem leidenschaftlichsten Briefe an Behrisch (G.-Jahrb. VII S. 98 ff.) entwirft, wo es heißt: „Sähst du mich, sähst du den elenden wie er rast". Schon einmal, in der „Laune des Verliebten" in Eridons Benehmen hatte Goethe erlebte Stimmungen dieser Art poetisch gestaltet. Er selbst hatte solche Stimmungen schließlich überwunden, war aus Käthchens eifersüchtigem Liebhaber ihr Freund geworden. Ganz die gleiche Umwandlung hat der Schreiber des zweiten Briefes im Verhältnis zu derjenigen, an welche dieser gerichtet ist, durchgemacht und er prophezeit ihr, daß es mit ihrem jetzigen Liebhaber, seinem Freunde W. ganz ebenso gehen werde: „Sie werden sehen, wie er ehstens in einen sitt- und tugendsamen Freund verwandelt seyn, und auf den Fus mit Ihnen stehen wird wie ich jetzt stehe. Unverbrüchlich, und heilig wird das schöne Bündniß seyn, denn abgedankte Liebhaber, sind die besten Freunde, wenn man sie menaschiren kann". Wir haben gesehen, wie das Problem von der Umwandlung der Liebe in Freundschaft Goethe während der zweiten Frankfurter Periode lebhaft beschäftigte und wie er es in den „Mitschuldigen"

poetisch behandelte. In unserem ersten Brief schreibt Arianne: „Grüße Deinen Walter, und sag ihm, wir wollten Freunde bleiben". Vielleicht ist da auch Walter als früherer Liebhaber der Arianne gedacht, der sich dann in ihren Freund verwandelt und eine neue Geliebte in Wetty gewonnen hat. Nach unserem zweiten Briefe kann man Goethe die Absicht wohl zutrauen, solche Verhältnisse, die eine leichtfertige Auffassung der Liebe, ein Tändeln mit ernsten Empfindungen verraten, in einer Dichtung darzustellen. Denn in dem zweiten Fragment erscheint der Schreiber als früherer Liebhaber sowohl der Nelly als der Adressatin des Briefes, Nelly als frühere Geliebte des Briefschreibers, den sie jetzt „in den Armen eines andern vergißt", und die Adressatin des Briefes als frühere Geliebte des Schreibers, dessen Nachfolger bei ihr sein Freund W. geworden ist, der nun bereits wieder einem neuen Liebhaber Platz machen soll. Eine solche leichte, an Frivolität streifende Auffassung der Liebe, wie sie uns hier entgegentritt, herrschte offenbar in Goethes Gesellschaft zu Leipzig. Nach den Briefen an Behrisch waren da die Mädchen so ziemlich Gemeingut der Freunde, und zwar nicht nur die Jettys, Augusten, Fritzchen, die Mädchen, die „besser waren als ihr Ruf", sondern auch z. B. zwischen Käthchen Schönkopf und Behrisch scheinen wärmere als rein freundschaftliche Beziehungen bestanden zu haben (vgl. z. B. Goethe-Jahrb. VII S. 87). Vielleicht war bei Käthchen Goethe der Nachfolger des Freundes, wie in unserem zweiten Fragment der Freund W. der Nachfolger des Briefschreibers bei der Adressatin, und wie jener bei dieser, so ward Goethe bei Käthchen dann durch einen dritten Liebhaber, den Dr. Kanne verdrängt. — Endlich mache ich, um die Reihe von Beziehungen auf Goethes Leipziger Zeit, die sich in den beiden Fragmenten finden lassen, abzuschließen, noch auf einen einzelnen Satz im zweiten aufmerksam. Der Schreiber des Briefes sagt da, der Freund in seinen Liebesqualen flöße ihm Mitleid ein, „Mitleiden wie man es mit einem Kranken hat, dem man um größere Schmerzen zu lindern, Blasen ziehen muß". Ganz ebenso sieht Egle in der „Laune des Verliebten" die Amine mit ihren Liebessorgen als Kranke an und sagt, da diese eine solche Ansicht zurückweist:

Ja, in der Hitze spricht
Ein Kranker oft zum Arzt, ich hab' das Fieber nicht.
Glaubt man ihm das? niemals. Trutz allem Widerstreben
Giebt man ihm Arzeney. So muß man dir sie geben.

Nach allem finde ich in den beiden Fragmenten noch mehr Beziehungen zu Goethes Leipziger Leben und den übrigen Dichtungen, die aus diesem entsprungen sind, als meine Vorgänger. Ich glaube, Goethe hatte die Absicht, die Eindrücke, die ihm sein und seiner Freunde verworrenes Liebesleben in Leipzig hinterlassen hatte, in einem Roman in Briefen poetisch zu gestalten und zwar mit ähnlicher Tendenz, wie sie in den „Mitschuldigen" vorliegt, die Welt objektiv schildernd, ohne zu moralisieren über ihre Schattenseiten und Schwächen, aus der Stimmung einer nachsichtigen Moral heraus. Und wie in den „Mitschuldigen", sollte dabei ein Problem, das den jungen Dichter

damals vielfach beschäftigte, eine Hauptrolle spielen, das Problem von der Umwandlung der Liebe in Freundschaft. Es ist doch zu beachten, daß beide Fragmente mit einer kräftigen Betonung der Freundschaft zwischen einem Manne und einem Mädchen schließen. Dasselbe eben genannte Problem finden wir in „Werther", „Stella", „Wilhelm Meister", nur bedeutend vertieft, wieder, das verworrene Liebesleben innerhalb eines bestimmten Kreises wird ohne moralisierende Tendenz auch im „Götz von Berlichingen" geschildert (vgl. Text S. 338—39). Ein Problem und Thema also, das für Goethes inneres und äußeres Leben und für seine Poesie eine große Bedeutung hat. Das erklärt sich aus der Stimmung der Zeit. Das erregte, leidenschaftliche Empfinden suchte überall Bethätigung, und wo konnte es eine reichere und tiefere finden als im intimen Verkehr der verschiedenen Geschlechter? Vor allem auf diesen wandte deshalb die Genieperiode ihre nachsichtige Moral, ihren Grundsatz, daß man zu reiner Menschlichkeit zurückkehren müsse, an, wollte da Schranken niederreißen, welche die frühere Lebensauffassung gezogen hatte, forderte und übte eine Freiheit, die zuweilen über die Grenzen hinausging, deren Beachtung eine Notwendigkeit für den Bestand und das Wohl der menschlichen Gesellschaft ist (vgl. Text S. 181—2). Wenn in dieser aufgeregten Zeit zwei wahlverwandte Geister sich begegneten, so flammten ihre Empfindungen ineinander über, und die menschliche Natur bringt es nun einmal mit sich, daß, wenn solche Geister ein Mann und ein Weib waren, das erhöhte gemeinschaftliche Empfindungsleben leicht zur Liebe wurde. Daher im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts die große Anzahl von Mädchen und Frauen, die sich um die bedeutenden Männer, die große Anzahl von Männern, die sich um bedeutende Frauen und Mädchen bewegen, und in diesen Kreisen ein immer lebendiges Spiel von Neigungen, in welchem hier sich Freundschaft zu Liebe erwärmte, dort Liebe zu Freundschaft sich abkühlte. Und da die Menschen damals ebenso tief und energisch, wie sie empfanden, ihre Empfindungen zergliederten, über ihre seelischen Erlebnisse grübelten, so ist es nur natürlich, daß die Situationen, die äußeren und inneren Kämpfe, die ein so reger, empfindungsvoller Verkehr zwischen den beiden Geschlechtern mit sich bringt, als Motive und Probleme in der Dichtung der Zeit häufig auftreten und darunter auch speziell das Problem vom Verhältnis zwischen Liebe und Freundschaft. Besonders in Lenzens Dramen ist das der Fall und bei Goethe in den vorhin genannten Werken. Für diese Dichtungen, soweit sie das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern und die angedeuteten Probleme behandeln, sehe ich also in dem beabsichtigten Roman der Straßburger Zeit, von dem uns die beiden Fragmente erhalten sind, einen Vorläufer. Die Idee dazu konnte dem Dichter leicht kommen, weil die vorhin geschilderte Stimmung bei ihm durch sein und seiner Freunde Liebesleben in Leipzig und Frankfurt schon in ihren Anfängen geweckt war. Daß der Roman über die wenigen Bruchstücke nicht hinaus kam, erklärt sich daraus, daß jene Stimmung bei Goethe schon in Straßburg unter dem Einfluß der Liebe zu Friederike eine Läuterung, Vertiefung

erfuhr, den Beisatz von Frivolität verlor, der in den beiden Fragmenten sich noch bemerkbar macht (vgl. Text S. 138—9).

In den geplanten Roman dachte nun Goethe einzelne Züge aus seiner eignen Erfahrung, wie ich sie vorhin namhaft gemacht habe, einzuflechten. Aber das halte ich für ein müßiges Bemühen, nach bestimmten lebenden Vorbildern für die einzelnen Personen, die in den beiden Fragmenten vorkommen, zu forschen. Wenn Er. Schmidt (a. a. O.) über das erste Fragment sagt: „Wetty ist Käthchen Schönkopf, die Freundin Arianne ist Sophie Constantie Breitkopf", so ist das durch nichts erwiesen, er selbst muß gleich hinzufügen, daß Arianne auch manche Züge von Friederike Oeser an sich trage. Im zweiten Fragment findet er dann Constanze Breitkopf wieder in der Adressatin des Briefes, die einmal mit Co— bezeichnet wird. Auf die Namen allein ist meines Erachtens gar nichts zu geben. Dasselbe Mädchen wird, wie schon einmal erwähnt, in demselben Satz des zweiten Fragmentes Nelly und Nette genannt. Die Adressatin dieses Briefes (Co—) wird an einer andern Stelle einfach mit drei Sternen bezeichnet; kann an der ersten Stelle das Co— (= Constantia) nicht nur wegen des folgenden „o Beständigkeit" d. h. nur des Wortspiels wegen gesetzt sein? Und was ist Wetty im ersten Fragment? kann man das wirklich, wie Er. Schmidt thut, mit Annette, Nette, Netty zusammenbringen? Er. Schmidt stützt seine Behauptung in Betreff der Co— freilich auch noch auf das, was wir von dem Verhältnis zwischen Constanze Breitkopf und Goethes Freund Horn wissen. Er meint, der letztere stecke in dem W. des zweiten Fragmentes und dieses sei hervorgegangen aus der ironischen Überlegenheit, mit der Goethe die Liebesqualen des Freundes nach dessen Rückkehr aus Leipzig nach Frankfurt, also nach seiner Trennung von Constanze Breitkopf beobachtet habe. Eine ganz ähnliche Situation ist nun aber im „Tugendspiegel" dargestellt, der schon in Leipzig entstanden ist, also zu einer Zeit, als Horn und seine Constanze noch nicht getrennt waren. Auch da befinden sich zwei Freunde zusammen, von denen der eine schmerzlich bewegt ist durch die Trennung von der Geliebten und der andere seine Betrachtungen darüber anstellt. Und hier hat Goethe bei dem verzweifelnden Freunde wahrscheinlich Behrisch vorgeschwebt, und Minor sagt mit Recht, daß der Dichter beim W. des zweiten Straßburger Fragmentes ebensogut an diesen wie an Horn gedacht haben könne. Wenn aber Er. Schmidt selbst zugeben muß, daß bei der Co— dieses Fragmentes in Goethes Phantasie Constanze Breitkopf mit Käthchen Schönkopf und gar mit einer Leipziger Grisette verschmolzen sei, was bleibt dann von Constanze Breitkopf noch übrig?

Ich bitte mich nicht mißzuverstehen, als wiese ich Er. Schmidts Vermutungen gänzlich von der Hand. Es ist ja möglich, daß Goethe bei einzelnen Zügen der beiden Straßburger Fragmente Constanze Breitkopf und ihr Verhältnis zu seinem Freunde Horn vorgeschwebt hat. Er. Schmidt selbst erkennt auch schließlich an, daß nicht alles in seiner Beweisführung überzeugend sei. Ich meine nur, daß er der Phantasiethätigkeit des schaffen-

den Dichters, in welcher die Eindrücke verschiedener Erlebnisse miteinander und mit frei Erfundenem sich verbinden konnten, zu wenig Spielraum gewährt. Ein in der Goethe-Forschung verbreiteter Fehler. Man darf nicht überall in des Dichters Werken für Charaktere und Situationen bestimmte einzelne Vorbilder in seinem Leben suchen, damit verkennt man leicht die Art des Schaffens eines Künstlers wie Goethe. Es wird darüber leicht die wichtigere Arbeit versäumt, das einzelne Werk seinem allgemeinen Gehalt, seiner Idee nach in den Zusammenhang der übrigen Dichtungen einzureihen, ihm seinen Platz in der geistigen Entwicklung des Dichters und seiner Zeit, in der Entwicklung seiner Poesie und der Poesie der Zeit anzuweisen. Und ferner hindert jene allzu gewissenhafte biographische Erklärung zuweilen die richtige Auffassung einer Dichtung an und für sich, die doch immer die Hauptsache bleiben muß. Auch bei unseren beiden Fragmenten scheint mir der Fall vorzuliegen, daß man über dem Bestreben, sie an des Dichters Leben anzuknüpfen, versäumt hat, sie an und für sich, als Bruchstücke eines Kunstwerkes zu betrachten und zu fragen, was sie an sich zu bedeuten haben und in welchem Zusammenhang sie untereinander stehen.

Es ist schon in dem bisher Gesagten angedeutet, daß ich im Gegensatz zu meinen Vorgängern die beiden Briefe als zu einem und demselben Kunstwerk gehörig betrachte. Darauf weist von vornherein die Art, wie sie in der Handschrift verbunden sind. Der Ton in beiden ist freilich verschieden, aber das entspricht doch nur der Verschiedenheit der Personen, die schreiben. Und die Verhältnisse, auf die wir durchblicken, die zu Grunde liegen, sind in beiden Fällen ganz gleichartige, eben das Liebesleben in einem Kreise junger Männer und Mädchen. Ein solches wählte Goethe zum Thema eines Romans in Briefen und begann nun den einen und anderen der Briefe auszuführen, je nachdem ihn die Lust anwandelte, je nachdem ihm diese oder jene Situation der geplanten Dichtung gerade besonders interessant und gegenwärtig war. Zwei von diesen Briefen sind uns in den beiden Fragmenten erhalten. Daß sie in unmittelbarem Zusammenhang miteinander stehen, läßt sich nicht beweisen, aber meiner Ansicht nach auch nicht bestreiten. Vielleicht lassen sich doch Beziehungen zwischen beiden denken unter zwei Voraussetzungen. Erstens unter Absehen von den Namen, wozu man nach meinen Bemerkungen auf S. 477 ein Recht hat, unter der Annahme, daß Goethe über die Namen der einzelnen Personen seiner Dichtung noch nicht bestimmt entschieden hatte. Und zweitens müßte man voraussetzen, daß das zweite Fragment im Ganzen des Romans als dem ersten vorangehend gedacht sei. Es ist ja allerdings, wie die Handschrift beweist, nach dem ersten Fragment entstanden, aber das schließt nicht aus, daß es im Zusammenhang der Dichtung seine Stelle vor diesem erhalten sollte; ich meine eben, Goethe griff aus dem beabsichtigten Ganzen zunächst einzelne Teile zur Ausführung heraus ohne Rücksicht auf ihre spätere Reihenfolge. Unter den beiden genannten Voraussetzungen lassen sich die zwei Fragmente nun in folgender Weise zu einem etwas größeren Bruchstück eines Romanes

vereinigen. Nennen wir einmal der Bequemlichkeit halber den Schreiber des zweiten Briefes G., womit ich aber nicht etwa gesagt haben will, daß er mit Goethe zu identifizieren sei. Dieser G. befindet sich nach dem zweiten Fragment zusammen mit seinem Freunde W., entfernt von dem Orte, an welchem die Geliebte des letzteren und frühere Geliebte, jetzt Freundin G.'s, hier Co— genannt, wohnt. Wie gesagt, dieselbe Situation, in der wir im „Tugendspiegel" Dodo und Melly sehen nach ihrer Abreise aus der Stadt, in welcher des letzteren Geliebte Nelly weilt. W. und G. schreiben gleichzeitig an jene Co., W. beantwortet einen Brief, den er eben von ihr erhalten und der ihm Zweifel an ihrer Liebe geweckt hat. G. schildert ihr den Eindruck, den ihr Brief auf seinen Freund gemacht hat, bereitet sie auf die Vorwürfe, die dessen Antwort enthalten werde, vor und ergeht sich dann in Betrachtungen über die Unbeständigkeit der Mädchen, die er aber aus ihrer Natur entschuldigt, über die Freuden und Enttäuschungen des Liebeslebens im allgemeinen und seines Liebeslebens im besondern. Was er aus dem letzteren erwähnt, seine Liebesgeschichte mit Nelly — Nette, sein einstiger Liebesverkehr mit der Co— selbst, der sich später in eine ruhige Freundschaft verwandelte, sollte wohl in früheren Partien des Romans dargestellt werden. Nachdem die Adressatin des zweiten Briefes den mit diesem gleichzeitig verfaßten Brief des W. empfangen hat, beschwert sie sich über die in dem letzteren enthaltenen Vorwürfe gegen eine Freundin, und diese beruhigt sie darüber in dem ersten der Fragmente. Ich identifiziere also den Walter, der in diesem erwähnt wird, mit dem W. des zweiten Fragmentes und die Adressatin des ersten Briefes Wetty mit der des zweiten Co.

Ich gebe diese Konstruktion nur als eine unbeweisbare Hypothese. Die Hauptsache war mir, die beiden Fragmente ihrem allgemeinen Gehalte nach in den Zusammenhang der Entwicklung der Goetheschen Weltanschauung und Poesie zu rücken.

66. (Zu S. 204—6.) Der Sturm- und Dranggrundsatz des Packens, Dreingreifens hat später im Urfaust kräftigsten Ausdruck gefunden. In den Versen 101—2

Welch Schauspiel! aber ach ein Schauspiel nur.
Wo faß ich dich, unendliche Natur

scheinen mir die Worte „Schauspiel" und „faß" als Gegensätze aufs stärkste betont werden zu müssen. Es spricht daraus das im Texte behandelte Streben nach einer sichereren, tiefer dringenden Erkenntnis, als sie das Auge zu geben vermag, die Geringschätzung des Auges, des Sehens gegenüber dem Gefühl, dem Greifen. Faust klagt, daß ihm das Weltall nur ein Schauspiel sei, eben nur seinem Auge als Bild sich biete, da er es doch gern so fest wie mit Händen greifen möchte.

67. (Zu S. 205—11.) Für einige Eigentümlichkeiten des Geniestils ist auch wieder auf Lessing hinzuweisen. Schon 1759 machte dieser in seinem Wörterbuch zu Logau auf den Reichtum und die Kraft der alten

deutschen Sprache und ebenso der Mundarten aufmerksam und empfahl, durch Ausbeutung des dort liegenden Schatzes die moderne Schriftsprache zu bereichern und zu kräftigen. Dagegen warnte er an derselben Stelle vor der „Prägung ganz neuer Wörter" (vgl. Er. Schmidt, Lessing I S. 382—4).

Einige Spuren des späteren Genieſtils finden sich auch schon in Goethes Dichtungen aus der Zeit vor Straßburg, nicht nur in den Briefen (vgl. Text S. 210—1). In den „Neuen Liedern" und den Oden an Behrisch weist Strack einige neugebildete Komposita und Ausdrücke der Volkssprache nach (a. a. O. S. 132. 141. 102. 145 u. ö.).

68. (Zu S. 201—211.) Der Zusammenhang zwischen dem Prinzip der Erfahrung und Goethes künstlerischem Schaffen wird noch deutlicher, wenn wir die Verhältnisse aus einer späteren Periode seines Leben zum Vergleiche heranziehen. Goethe blieb dem Prinzip der Erfahrung Zeit seines Lebens treu, aber besonders lebendig ward es wieder bei ihm, in ganz demselben Grade mächtig wie zu Straßburg, während der italienischen Reise. Ich citiere aus den Tagebüchern und Briefen, die Goethe damals schrieb (jetzt gedruckt in den Schriften der Goethegesellschft Nr. 2) einige Sätze, die ganz das gleiche Verhältnis des Dichters zur Außenwelt, ganz die gleiche Methode bei ihrer Beobachtung, ihrer Aufnahme in sein Inneres verraten, wie die im Text S. 203 angeführte Briefstelle aus der Straßburger Zeit. „Ich gehe nach meiner Gewohnheit nur so herum, sehe alles still an und empfange und behalte einen schönen Eindruck" (S. 67); „Ich gehe nur immer herum und herum und sehe und übe mein Aug und meinen innern Sinn" (S. 94). Es war zunächst das italienische Leben, das er so auf sich wirken ließ, möglichst rein, also aus einer Erfahrung, die durch keine vorgefaßte Meinung getrübt war, in sich aufzunehmen strebte. Nicht minder aber die Kunst. Von den Kunstsachen in Rom heißt es: „Ich lasse mir nun alles entgegen kommen und zwinge mich nicht dies oder jens in dem Gegenstande zu finden" (S. 240). Ausdrücklich wird diese Methode zu lernen, eben die erfahrungsmäßige der andern, die nur mit Begriffen ohne Anschauung operiert, gegenübergestellt. Nach der Ankunft in Venedig schreibt Goethe: „So ist denn auch Gott sey Danck Venedig kein bloses Wort mehr für mich, ein Nahme der mich so offt, der ich von jeher ein Todt feind von Wortschällen gewesen bin, so oft geängstigt hat" (S. 119) und beim Anblick des Apollo von Belvedere im Original: „Von gewissen Gegenständen kann man sich gar keinen Begriff machen ohne sie gesehen, in Marmor gesehen zu haben" (S. 240). Immer wieder drückt er die Freude aus, daß ihm nun alles, was er bisher nur aus Büchern gekannt oder nur gedacht habe, greifbare Anschauung werde, und er nimmt sich vor, „nicht mehr zu ruhen, bis ihm nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff sei" (Ital. Reise S. 349). Um dieses Ziel zu erreichen, dazu genügt aber nicht einmaliges Anschauen. „Doch muß man auf alle Fälle", schreibt Goethe, „wieder und wieder sehen, wenn man einen reinen Eindruck der Gegenstände gewinnen will. Es ist ein sonderbares Ding um den ersten

Eindruck, er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade" (S. 102. Alle Citate dieser Anm. stammen, wenn nicht ein andrer Ort angegeben wird, aus Schriften der Goethe-Gesellschaft Nr. 2). Und ein weiteres Erfordernis ist die Vergleichung der verschiedenen Eindrücke: „Die Fähigkeit ähnliche Verhältnisse zu entdecken, wenn sie auch noch soweit auseinander liegen, hilft mir auch hier außerordentlich, und wenn ich Zeit hätte alle Kunstwercke mir recht zu vergegenwärtigen und sie alsdann miteinander zu vergleichen, wollte ich ohne große Gelehrsamkeit der Geschichte der Kunst manchen Vorteil bringen" (S. 332). Vollständig ist das die Methode der exakten Wissenschaften, wie sie Goethe zuerst in Straßburg in den medizinischen Vorlesungen nahe getreten war (man vergleiche mit den beiden letzten Citaten die Straßburger Briefstellen im Text S. 197: „Der erste moralische Blick u. s. w." und S. 203: „Dinge zu vergleichen"). Auch während seines Aufenthaltes in Italien spielten Naturstudien eine sehr große Rolle, bald nach der Rückkehr erschien die bedeutendste der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes, die „Metamorphose der Pflanzen". Für die Straßburger Zeit wird im Text S. 203 behauptet, das Prinzip der Erfahrung sei dadurch ein Hauptprinzip für Goethe geworden, daß er die exakte Methode der Naturwissenschaften verallgemeinerte, auf alle Gebiete des geistigen Lebens ausdehnen wollte. Daß in Italien ganz dasselbe der Fall war, bekennt Goethe selbst, z. B. S. 240 „Wie ich die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst" und S. 244 „Daß ich in der letzten Zeit die Natur so eifrig und gründlich studirte, hilft mir auch jetzt in der Kunst". Und wieder genügt dem Dichter in seinem Streben nach Erkenntnis nicht das Sehen. An den Straßburger Grundsatz des Dreingreifens, des Packens erinnert es, wenn er schreibt: „Auch hab ich die Künste nun recht gepackt".

So ist nun auch die Einwirkung, die das energische Streben nach allseitiger und bis zum Fühlen vordringender Erfahrung zur Zeit der italienischen Reise auf Goethes künstlerisches Schaffen übte, dieselbe wie in der Straßburger Zeit. Wieder werden Naturwahrheit und Plastik der Gestalten die Hauptforderungen, denen der Dichter in seinen Werken gerecht zu werden sucht. Er bewundert die Naturwahrheit im Homer und bei den alten Dichtern überhaupt und bemerkt darüber an Herder (Ital. Reise S. 307): „Sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm u. s. w." Man empfindet es, jene objektive, im Schillerschen Sinne naive Manier der Alten steht in Goethes Augen höher als die subjektive, im Schillerschen Sinne sentimentalische der modernen Dichter und ist das Ideal, dem er selbst in der Poesie zustrebt. Vom Herzog aufgefordert, ihm die Eindrücke, die er erhalte, zu schildern, antwortet er (Ital. Reise S. 882): „Man möchte lieber die Sache selbst mit allen ihren Teilen ausdrücken oder gar schweigen". Die Naturwahrheit, die er entsprechend seinem Streben dann in seiner Poesie erreicht, ist nun freilich nicht ein solcher Realismus, wie er in der Dichtung des Sturmes und Dranges die Folge des Prinzips der

Erfahrung war. Nicht das Leben seiner Zeit, wie es allseitig durch den Charakter dieser Zeit, durch die bestehenden Verhältnisse bedingt ist, spiegelt sich treu in Goethes Poesie nach der italienischen Reise. Dazu war der Einfluß der Antike, dazu der Trieb zum Idealisieren nun zu mächtig bei ihm. Über das zeitlich und räumlich bedingte Leben erhob er sich zu den allgemeinen, ewig gültigen Gesetzen des Lebens, das Allgemein-Menschliche schied er aus den verschiedenen Formen des Lebens, die er übersah, aus und machte es zum Stoff seiner Dichtung. Damit erfolgte aber nicht ein Rückfall in die unwahre Poesie der früheren Zeit, die aus erlernten Begriffen statt aus dem vollen Leben, statt aus Erfahrung geschöpft war. Lebensvoll und naturwahr ist die Poesie aus Goethes klassischer Zeit in demselben Grade wie die aus seiner Sturm- und Drangperiode. Diese Naturwahrheit wurde nur später von ihm nicht, wie früher, durch einfache Nachahmung dessen, was in der Natur fertig existiert, erreicht, sondern durch ein Verfahren, das man als ein Wetteifern mit der Natur bezeichnen muß. Goethe hatte der Natur das Geheimnis ihres Schaffens abgelauscht, er schuf nicht *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur. Dahin vertiefte sich bei ihm, indem Straßburger Ahnungen (vgl. Text S. 235) klare Überzeugung wurden, die alte Lehre, daß die Poesie Naturnachahmung sei (vgl. Anm. 22). Die Folge war, daß Goethes künstlerische Gebilde nun, wenn sie auch weniger individuell, mehr typisch waren als die früheren, doch diesen an Lebensfülle, an Plastik nicht nachstanden, daß sie den Charakter der Notwendigkeit erhielten, wie die Erscheinungen in der natürlichen Schöpfung. Und wie stark das Studium der letzteren auf diese neue Art der Naturwahrheit seiner Poesie eingewirkt hat, d. h. wie eng diese mit der Neubelebung des Prinzips der Erfahrung in Italien zusammenhängt, das erhellt besonders deutlich aus folgenden Bemerkungen, die er über die Vorarbeiten zu seiner „Metamorphose der Pflanzen" an Frau v. Stein schreibt (S. 311): „Sage Herdern, daß ich dem Geheimniß der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nahe bin. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existiren, doch existiren könnten und nicht etwa mahlerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Nothwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige lebendige anwenden lassen". Das naturwissenschaftliche Studium und das künstlerische Schaffen treten hier in engste Beziehung zu einander, erscheinen verwandt in schöpferischer Thätigkeit. Nannte doch Goethe damals die Kunst „eine zweite Natur", die antiken Kunstwerke die „höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht" (Ital. Reise S. 382. 396). Auch viele Figuren im „Wilhelm Meister" und alle Gestalten in „Hermann und Dorothea" sind Menschen, um welche die Natur selbst Goethe beneiden könnte, mit der Kraft und Sicherheit hingestellt, die der Dichter in dieser

Periode seiner Reife auf allen Gebieten bethätigte, die sein Wesen bezeichnet und die dadurch von ihm gewonnen worden ist, daß er überall nur seiner eignen Erfahrung, nur seinem eignen Sehen und Fühlen traute. So ist er jetzt in der Kunst der menschenbildende Prometheus geworden, der er in seiner Sturm- und Drangperiode werden wollte, der ihm seit der Straßburger Zeit der Typus des genialen, schöpferischen, plastisch gestaltenden Künstlers war. Daß Goethe nicht nur auf Naturwahrheit im allgemeinen, sondern auch im besondern auf Plastik seiner künstlerischen Gebilde hinarbeitete, dafür giebt Zeugnis ein Brief an Meyer, in welchem er mit Bezug auf „Hermann und Dorothea" schreibt: „Es kommt hauptsächlich noch darauf an, ob es auch vor Ihnen die Probe aushält, es wird die Frage sein, ob Sie unter dem modernen Costume die wahre echte Menschenproportion und Gliederformen anerkennen werden." Und dann diejenige Dichtung, die uns Goethes Stimmung in Italien so unmittelbar wie keine andere wiedergiebt, die „Römischen Elegien" — kann die sinnfällige Plastik in der Poesie in einem höheren Grad erreicht werden als in ihnen? Man bringt nun mit Recht dieses Plastische in Goethes klassischer Dichtung in Zusammenhang mit seinem Studium der bildenden Kunst der Renaissance und der Antike in Italien. Aber ein enger Zusammenhang besteht zwischen seiner Beschäftigung mit der Skulptur und einem eifrigen Studium der Menschengestalt, in welchem sich die künstlerischen Bestrebungen mit den naturwissenschaftlichen berühren (vgl. z. B. Ital. Reise S. 385), und wir haben das Streben nach Plastik schon in Straßburg gefunden, wo Goethes Anschauung von der bildenden Kunst noch eine sehr eng begrenzte war. Wenn wir es dort aus der Stimmung, in der ihm Erfahrung die „einzige echte Wissenschaft" war, abgeleitet haben, so müssen wir der kräftigen Wiederbelebung dieser Stimmung in Italien doch eine Mitwirkung bei der Erneuerung und Steigerung jenes Strebens zuschreiben. Wie in der Straßburger Zeit wurde in Italien Goethes Denken bei dem Streben, alles nicht nur zu sehen, sondern zu betasten, zu packen, immer mehr ein gegenständliches; immer anschaulicher, greifbarer wurden deshalb auch die Vorstellungen seiner Phantasie, und besser gelang es ihm jene in seiner Poesie zu künstlerischen Gebilden zu gestalten, die auch dem Leser bis zur Greifbarkeit anschaulich, in lebensvoller Plastik entgegentreten.

Dabei kommen nun noch zwei Momente in Betracht, die uns wieder auf das lebhafteste an die Straßburger Periode erinnern:

1. In einem Brief aus Rom (Ital. Reise S. 366) bezeichnet es Goethe als einen seiner „Kapitalfehler", daß er „nie das Handwerk einer Sache, die er treiben wollte oder sollte, lernen mochte". Ein andermal berichtet er (S. 352): „Hier werd ich in Gesellschaft eines guten Architecten die Reste der alten, die Gebäude der neuen Zeit besehen und nicht allein meinen Geschmack bilden, sondern auch im Mechanischen mir Kenntnisse erwerben, denn eins kann ohne das andere nicht bestehen." In die Technik der Kunst also will Goethe eindringen, Perspektive, Komposition und Farbengebung der

Landschaft nennt er z. B. im August 1787 in einem Brief an den Herzog (Ital. Reise S. 838) als Gegenstand seiner Studien. Auch dies ein Ausfluß seines Strebens, alles aus eigner Erfahrung bis auf den Grund seines Wesens zu erforschen, eine Folge der exakten Methode, der er überall huldigt. Ganz dieselbe Erscheinung und zwar als Folge einer ganz ähnlichen Stimmung haben wir aber bereits in der Straßburger Zeit gefunden, wo Goethe sein Prinzip der Erfahrung, der exakten Methode auch insofern auf sein künstlerisches Schaffen übertrug, als er tief in den Geist der Sprache einzudringen, auch diesen wie alles zu „fassen", die unbedingte Herrschaft über das Material der Dichtkunst zu erringen strebte, eben die Technik des Dichtens sich vollkommen zu eigen machen wollte. In der That ist das eine Vorbedingung der Objektivität, der plastischen Anschaulichkeit, die er schon damals in der Poesie erstrebte. In Italien war es freilich zunächst die Technik der bildenden Kunst, die Goethe studierte, aber die angeführten Briefstellen betonen die Notwendigkeit eines solchen Studiums für alle Kunst, also auch für die Poesie. Und man muß festhalten, daß Goethe bei seiner Beschäftigung mit der bildenden Kunst immer seine dichterische Thätigkeit im Auge behielt, aus jener für diese Vorteil zu ziehen suchte. Der Vorteil aber, den das Studium der Technik der bildenden Kunst seiner Poesie brachte, liegt in der deutlicheren Erkenntnis des Prozesses, wie plastische Gebilde in der Kunst zustande kommen, welche Rolle dabei das Genie des Künstlers, welche das Material seiner Kunst spielt, in welcher Weise das Genie den Stoff, in dem es arbeitet, seinen Zwecken dienstbar macht. Für das Wesen der Plastik überhaupt ward durch die Einsicht in die Art ihres Entstehens Goethes Gefühl weiter ausgebildet und damit auch für das Wesen des Plastischen in der Poesie. Von neuem und in höherem Grade ward ihm klar, was sich ihm schon in Straßburg aufgedrängt hatte, daß er zur Erreichung jenes Plastischen die Sprache in ähnlicher Weise, mit der gleichen sicheren und energischen Gestaltungskraft behandeln müsse, wie der bildende Künstler das Material seiner Kunst.

2. Mit größter Energie nahm Goethe zu Rom auch seine eignen Versuche in der bildenden Kunst wieder auf. Es im Zeichnen bis zu einem gewissen Grade zu bringen, nennt er seine „erste Angelegenheit" (Ital. Reise S. 412), außerdem versucht er sich eifrig im Modellieren (vgl. z. B. Ital. Reise S. 385. 394). Er studierte also nicht nur die Technik der bildenden Kunst, er übte sie auch selber aus. Auch dies eine Folge seiner Bevorzugung des Anschaulichen, des Greifbaren vor allem nur Gedachten, und gerade hier wird es besonders deutlich, wie die ganze Beschäftigung mit der bildenden Kunst im steten Hinblick auf die Poesie geschah. „Daß ich zeichne und die Kunst studiere", schreibt Goethe, „hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern" (Ital. Reise S. 448). Näher erläutert wird diese Stelle durch eine andere (S. 279): „Indessen ist mir das armseelige Bißgen Zeichnen unschätzbar, es erleichtert mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen". Nimmt man diese beiden Bemerkungen zusammen, so hat man ein aus-

drückliches Bekenntnis von Goethe selbst, daß ihm das Studium und die Übung der bildenden Kunst helfen sollten, in seiner Poesie sinnliche Anschaulichkeit, Plastik zu erreichen. Und nun der Zusammenhang, in welchem auch die eignen Versuche Goethes in der bildenden Kunst mit dem Prinzip der Erfahrung stehen. Er berichtet (Ital. Reise S. 394), er habe egyptische und etrurische Kunstsachen in Gips abformen lassen und modelliere nun nach diesen Bildungen in Thon, „um sich alles recht eigen zu machen". An einer anderen Stelle (Ital. Reise S. 410) macht er über solche Kunstübung die folgende allgemeine Bemerkung: „Lebhaft vordringende Geister begnügen sich nicht mit dem Genusse, sie verlangen Kenntnis. Diese treibt sie zur Selbstthätigkeit, und wie es ihr nun auch gelingen möge, so fühlt man zuletzt, daß man nichts richtig beurteilt, als was man selbst hervorbringen kann". Der letzte bestimmende Grund war danach für Goethe auch hier, daß er alles aus eigner Erfahrung kennen lernen, es vollständig, bis in alle seine Bedingungen erfassen, exakt erforschen wollte. Und wieder blicken wir nach Straßburg zurück, wo dasselbe Streben auch dahin führte, daß er zum erstenmal Ernst machte mit seinen Versuchen im Zeichnen (vgl. Text S. 205—6).

Damit ist die Parallele, die ich beabsichtigte, zu Ende geführt. Das Streben nach Objektivität und Plastik in der Poesie, nach der Meisterschaft in ihrer Technik, die ernsthaften Versuche in der bildenden Kunst, alle diese Erscheinungen weisen zurück auf das Prinzip der Erfahrung, wie es während der italienischen Reise für Goethes Verhalten maßgebend war. Alle die genannten Erscheinungen treten aber auch schon in der Straßburger Zeit hervor, wo ebenfalls das Prinzip der Erfahrung besonders mächtig in unserem Dichter war. Die angestellte Betrachtung der späteren Periode erlaubt nun den Rückschluß auf die frühere, daß in ihr zwischen diesem Prinzip und jenen Erscheinungen in Goethes künstlerischem Schaffen derselbe enge Zusammenhang besteht, wie er sich für die Zeit der italienischen Reise erweisen läßt. Der Zweck dieser weiten Abschweifung war also, die Darstellung des Textes durch vergleichende Heranziehung der analogen Verhältnisse einer späteren Zeit, über die wir genauer als über die Straßburger unterrichtet sind, zu erläutern und ihr größere Glaubwürdigkeit zu verleihen.

69. (Zu S. 213.) Bereits mehrmals habe ich darauf hingewiesen, wie während der italienischen Reise viele Sturm- und Drangtendenzen in Goethe zu neuem Leben erwachten. Er selbst deutet diese Wiederbelebung mancher seiner früheren Ideen und Empfindungen, diese Verjüngung mehrfach in seinen Briefen an, z. B. wenn er bald nach der Rückkehr aus Italien dem Herzog von der „Studentenader" schreibt, „die sich wieder in ihm zu beleben anfange". Man hat diese Erscheinung, daß Goethe in vielen Beziehungen in Italien sich dem Sturm- und Dranggeiste wieder näherte, bisher zu wenig beachtet, man hat einseitig betont, was sich während der italienischen Reise in ihm geändert hat, und so erscheinen der junge und der spätere d. h. der Goethe, wie er aus Italien zurückkehrte, als zwei ganz verschie-

dene Wesen. Der Zusammenhang zwischen beiden, die Art, wie der eine sich aus dem anderen entwickelte, ist noch nicht genügend klar gestellt worden. Ich versuche jenen Zusammenhang für einige Punkte in Anm. 60. 68. 70. 74 aufzudecken, kann aber das Problem hier nicht erschöpfend behandeln. Es ist dabei ein sehr umfangreiches Material zu bearbeiten und die Untersuchung auf die Frage auszudehnen, wie sich der Klassizismus überhaupt aus dem Sturm und Drang bei uns entwickelt und welche Rolle die italienische Renaissance dabei gespielt hat. Ich muß mich hier begnügen ohne weitere Beweise die Behauptung aufzustellen: die Entwicklung Goethes zum Klassiker in Italien geschah so, daß die Haupttendenzen seines Sturmes und Dranges von neuem mächtig in ihm wurden, allerdings gemäßigt und vertieft, daß der Sturm- und Dranggeist geläutert in ihm wieder erstand. Da nun alles, was der Dichter später geworden ist und geschaffen hat, auf die Zeit der italienischen Reise zurückführt, so darf man sagen, daß in dem Straßburger Goethe d. h. in dem Goethe des Sturmes und Dranges, der eben in Italien zu einem großen Teil seines Wesens wieder auflebte, schon die Keime für das ganze Wesen und Wirken auch des späteren Goethe liegen.

70. (Zu S. 214—216.) Wie eng Goethes Neigung zum niederen Volke mit seiner Begeisterung für die Natur zusammenhängt und mit beiden dann seine Vorliebe für Volkspoesie, das beweisen außer der im Text S. 214 angeführten noch manche andere Stellen seiner Briefe aus den ersten Weimarer Jahren. An Lavater z. B. schreibt er 1775 (Werke, Weim. Ausg. IV, 3 S. 6): „Morgen geh ich über Jena nach Waldeck, wilde Gegenden und einfache Menschen aufzusuchen". In den folgenden Briefen an den Herzog spielen dann die Schönheit der Gegend und die Liebenswürdigkeit „natürlich guter" Menschen eine gleich große Rolle, beide erscheinen immer nebeneinander, als gleich mächtig, Goethe in behagliche und poetische Stimmung zu versetzen. Und so in fast allen Briefen, die er von seinen verschiedenen Reisen während der elf Weimarer Dienstjahre an seine Freunde und Frau v. Stein richtete. Es ist charakteristisch, daß solche Reisen ihm immer Anregung zu neuem poetischen Schaffen gaben, überhaupt immer wieder sein Verhältnis zur Dichtkunst fester knüpften; das Dichten war ihm eine Naturgabe, in der freien Natur und im Verkehr mit Naturmenschen ward ihm deshalb der Trieb zur Poesie immer wieder lebendig. Wir können aber auch verfolgen, wie es gerade die Volkspoesie ist, die in solcher Umgebung erhöhtes Interesse für ihn gewann. In den zu Anfang dieser Anmerkung erwähnten Briefen an den Herzog berichtet er, daß er in der Bibel gelesen und den Pfarrer um die Odyssee gebeten habe, „denn unmöglich ist die zu entbehren hier in der homerisch einfachen Welt" (Werke, Weimarer Ausg. IV, 3 S. 9).

Auch nach dieser Seite ward dann die Sturm- und Drangstimmung bei Goethe wieder besonders lebendig in Italien. Neben der Kunst ist es hier ebenfalls die Natur außer und in dem Menschen, die Schönheit der Landschaft und die naive Natürlichkeit des Volkes, die ihn beschäftigen, an-

regen und poetisch stimmen. In den Briefen vom zweiten Aufenthalt zu Neapel, wo die Schönheit der italienischen Natur und die Eigenart des italienischen Volkslebens dem Fremden am meisten sich aufdrängen, verbinden sich auch die Schilderungen beider wieder zu einem Ganzen, in welchem der höchste Grad von Lebendigkeit und poetischer Färbung erreicht wird. Ein Mädchen aus dem Volke war dann in Rom Goethes Geliebte, ausdrücklich stellt er in der zweiten der „Römischen Elegien" das Glück, das er mit ihr genießt, der Geselligkeit in der „feineren Welt", in den „Zirkeln, die ihn oft nah der Verzweiflung gebracht" gegenüber. Und ein Mädchen aus dem Volke ist es, das er unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien zu seiner Lebensgefährtin wählt. Die Stimmung reiner Menschlichkeit hat Goethe im Umgang mit der Natur und dem Volke in Italien in so hohem Grade, wie nie vorher und nachher nie wieder, gewonnen, die Hoffnung, mit der er die Reise antrat, „als ein Mensch wiederzukehren" (Schr. der Goethe-Gesellsch. Nr. 2 S. 247), hat sich erfüllt. Wie immer, so wird auch hier diese Stimmung bei Goethe der Boden, dem ein Aufschwung der dichterischen Thätigkeit und überhaupt eine Erhöhung des Interesses für Poesie entspringt. Und wenn wir sehen, wie dieses Interesse sich auch jetzt wieder besonders auf den Homer wendet, in welchem jene Zeit den Gipfel der Volkspoesie erblickte, so werden wir den Grund dafür nicht allein darin suchen, daß durch die Anschauung der südlichen Welt und der Welt des Meeres ihm diese Dichtung näher gerückt war, sondern auch in jener vorhin geschilderten allgemeinen Stimmung, die, durch das Leben in freier Natur und unter dem Volke geweckt, den Sinn für alles Natürliche, Einfache, also auch für Volkspoesie erschloß.

Wieder giebt uns also Goethes späteres Leben, über das wir besser unterrichtet sind, Aufschluß über den Zusammenhang seiner einzelnen Empfindungen in der Straßburger Zeit, über den Zusammenhang seiner Begeisterung für das Volkslied mit seiner Verehrung der Natur und der Menschen niederen Standes.

71. (Zu S. 221—2.) Über Einwirkungen der 12 Volkslieder Goethes auf „Götz von Berlichingen" vgl. Text S. 354 und Anm. zu S. 307. „Das Lied vom Herrn und der Magd" ist wahrscheinlich für den Schluß des „Clavigo" benutzt worden, vgl. Werke 6 S. 123. Hat dasselbe vielleicht, dem Dichter unbewußt, auf den Schluß der Gretchentragödie des „Faust", in welchem ja vielfach volkstümlicher Balladenton erklingt, eingewirkt? Gretchens Kindesmord erscheint in diesem Volkslied als Plan:

Wenn wir das Kindlein gebohren han,
So wollen wir's lernen schwimmen.

Als das Kind geboren ist und der Herr die Not der verlassenen Geliebten erfährt, befiehlt er dem Stallknecht, geschwind das Pferd zu satteln:

Ich muß noch heut nach Wertelstein,
Zu meiner allerliebsten,
Er flog wohl über Stock und Stiel
Wie Vögel unterm Himmel.

Damit wären die Situationen im Urfaust S. 80—3 zu vergleichen, wie Faust von Gretchens Unglück hört, den Mephistopheles zum Aufbruch drängt und beide dann auf schwarzen Pferden am Rabenstein daherbrausen. Freilich ist die Verwandtschaft nur eine entfernte und Ähnliches kommt auch in anderen Volksliedern vor, aber es ist doch eben zu bedenken, daß die Ballade vom Herrn und der Magd zu den Volksliedern gehörte, die Goethe „als einen Schatz an seinem Herzen getragen".

72. (Zu S. 232.) Unter den Schriftstellern, die Goethe in Leipzig lebhaft beschäftigten, brachten Rabener (vgl. Text S. 70) und Zachariä (vgl. Text S. 59. 70 und Anm. 24) Begeisterung für deutsches Wesen im Gegensatz zum herrschenden Franzosentum schon ziemlich kräftig zum Ausdruck. Zachariä nennt z. B. in seinem „Renommisten" die Franzosen ein Volk,

das nie beständig ist,
Das Schwür' im Friedensschluß wie in der Eh' vergißt
Und voller Mitleid nur auf deutsche Treue schauet.

Rabener tritt besonders in seinem „Versuch eines deutschen Wörterbuchs" unter Geißelung des französischen Wesens für die deutsche Sprache und die alte deutsche Sitte ein. Es gemahnt an die Stimmung des „Götz von Berlichingen", wenn er schreibt: „Deutsche Redlichkeit ist ein verbum obsoletum oder höchstens nur ein Provinzialwort. Siehe hiervon mit mehrerem des Panzirollus Abhandlung von denen Sachen, welche bei uns verloren gegangen sind". — Auch Gottscheds Ideal war ja bereits eine deutsche Nationalsprache und Nationallitteratur. Der Weg, auf dem er dieses Ideal erreichen wollte, war nur ein falscher, führte in noch größere Abhängigkeit von den Franzosen. Ihm fehlte noch die Erkenntnis, daß die deutsche Nationalität sich nur im Kampfe gegen die französische wiederherstellen konnte.

73. (Zu S. 233—242.) Die Gedanken des Aufsatzes „Von deutscher Baukunst" gehören sicherlich der Straßburger Zeit an, vielleicht auch schon ein Teil der Niederschrift. In „Aus Goethes Frühzeit" S. 13—14 wird die sehr glaubhafte Vermutung ausgesprochen, daß die drei ersten Abschnitte des Aufsatzes im Hamann-Herderschen Stil bereits zu Straßburg und nur die beiden letzten im Stil der Frankfurter Gelehrten Anzeigen im Herbst 1771 zu Frankfurt geschrieben worden seien.

Ich weise hier noch hin auf Witkowskis Einleitung und Anmerkungen zu dem Goetheschen Aufsatz in Kürschners Deutscher Nat.-Litt. Bd. 107 S. 149 ff.

74. (Zu S. 240—1.) Goethes späterer Übergang von der Bewunderung der Gotik zur Verehrung der antiken Kunst war kein Sprung. Wer ihn dafür hält, verkennt die Mittelglieder. Goethes Ansichten entwickelten sich auf allen Gebieten stetig, in einer fortlaufenden Kette von Ideen, deren jede aus der vorhergehenden natürlich entsprang und zur folgenden natürlich überleitete, und so auch in der bildenden Kunst. Es wird schon im Texte bemerkt, daß seine Begeisterung für das Straßburger

Münster die Bewunderung der Antike nicht ausschloß, daß beide gleichzeitig in ihm Raum hatten, wenn auch jene damals mächtiger war als diese. Was ihn in der Kunst anzog, war das Große, das Gewaltige und das individuelle Leben d. h. dasjenige, was der Sturm- und Drangstimmung in ihm gemäß war. Das fand er nun damals mehr in der Gotik als in der Antike aus dem einfachen Grunde, weil seine Kenntnis von der letzteren eine sehr eng begrenzte war. Zu einer umfassenden Anschauung der Antike gelangte er erst in Italien, und damit begann die Periode, in welcher er sie für die einzige wahre Kunst hielt und hoch über die früher bewunderte Gotik erhob. Also allerdings eine Veränderung des Standpunktes, aber die Möglichkeit, der Grund für den neuen lag, wie für den früheren, bereits in dem jungen Goethe. Und wie geschah nun der Übergang auf den neuen Standpunkt? Ich komme hier auf das in Anm. 69 Gesagte zurück, daß sich während der italienischen Reise die Sturm- und Drangstimmung in Goethe neu belebte, und muß mich wieder mit wenigen Andeutungen begnügen. Die Epoche der italienischen Kultur, die man als Früh-Renaissance bezeichnet, ist der deutschen Sturm- und Drangperiode sehr ähnlich. Auch ihre Wurzel ist der Individualismus, das Streben des einzelnen Menschen seine Eigenart so kräftig als möglich zu bethätigen. Daher auch in der Kunst der Früh-Renaissance ein individuelles, kräftiges Leben und die Tendenz zum Großen, Gewaltigen d. h. ein der deutschen Gotik durchaus verwandter Geist. Charakteristisch in dieser Beziehung, wie die Erbauer der gotischen Kirchen in Deutschland und der Renaissance-Dome in Italien von dem gleichen Streben erfüllt waren, etwas so Großes, so Mächtiges, wie noch niemals dagewesen, zu vollbringen. Michelangelo ist der größte Vertreter dieser Richtung in der italienischen Renaissancekunst und er stand Goethe im Anfang seiner italienischen Reise über Rafael (vgl. z. B. Schriften der Goethe-Gesellsch. Nr. 2 S. 231/2); d. h. Goethe bewunderte in der italienischen Renaissance zunächst dasselbe wie in der Gotik, das Große, die dämonische Kraft, und zwar deshalb, weil er sich in ähnlicher Stimmung wie zur Zeit seiner Begeisterung für die Gotik befand, weil der Sturm- und Dranggeist neu in ihm erwacht war. Während seines Aufenthaltes in Italien machte er dann dieselbe Entwicklung durch wie die italienische Renaissance selbst. Mehr und mehr geriet diese unter den Einfluß der antiken Kunst und gelangte auf diesem Wege zu fester Gesetzmäßigkeit und völlig harmonischer Schönheit, wie sie in Rafaels Schöpfungen ihre höchste Vollendung erreichte. Und ganz ebenso schritt Goethe während seines zweiten römischen Aufenthaltes in seiner Bewunderung von Michelangelo zu Rafael und der Antike selbst fort, zu dem Ideal der schönen, ruhigen, stilvollen Kunst, das er dann selber in den Dichtungen seiner klassischen Periode, zuerst in „Tasso" zu verwirklichen strebte. So besteht ein ununterbrochener Zusammenhang, ein sprungloser, durchaus stetiger Entwicklungsgang von seiner Begeisterung für die Gotik bis zu seiner Bewunderung der antiken Kunst. Die letztere bildet einen Hauptzug in der Läuterung der Sturm- und Drangstimmung,

die bei Goethe in Italien, nachdem jene noch einmal zu kräftigem Leben erwacht war, erfolgte. Die italienische Renaissance ist das natürliche Mittelglied in dieser Entwicklung, weil sie einerseits, in ihren Ursprüngen dem Sturm und Drang verwandt ist und anderseits, in ihrem Fortgange zu engstem Anschluß an die Antike führte.

75. (Zu S. 241.) Es ist falsch, das Nationalgefühl der Stürmer und Dränger, ihr Verlangen, daß der Nationalcharakter in der Poesie und der ganzen Kultur eines Volkes gewahrt werde, so aufzufassen, als hätten sie jede Nachahmung verdammt. Waren sie doch selbst begeisterte Nachahmer Shakespeares. Nur die Art der Nachahmung, die zur Zeit ihres Auftretens in Deutschland üblich war, bekämpften sie. Erstens sollte nicht alles unterschiedslos nachgeahmt werden, sondern nur dasjenige, was dem deutschen Geiste verwandt sei, also vor allem die englische d. h. eine germanische Litteratur im Gegensatze zur französischen, in der der romanische Geist herrscht (vgl. Text S. 230—1). Zweitens sollte die Nachahmung so geschehen, daß dabei der deutsche Nationalcharakter unversehrt bliebe, d. h. das Fremde sollte nationalisiert werden. Wie gesagt, schon in den „Fragmenten" hatte Herder diese Grundsätze ausgesprochen. Wiederholt sind sie im „Reisejournal", besonders S. 472—78 (Werke Bd. IV). „Eine Nation bleibt unvollkommen, wenn sie gar nicht nachahmet", heißt es da. Aber weiter: nicht „blindlings" dürfe eine andere Nation zum Muster genommen werden, denn „immer hat falsche Nachahmung und Vermischung mit andern Völkern Nationen verdorben". Man müsse bedenken, „daß jede Nation ihre Reichtümer und Eigenheiten des Geistes, des Charakters, wie des Landes hat; diese sind aufzusuchen und zu kultivieren"; dieser „Körper einer Nation ist immer zu ehren". Und dies geschieht nach Herders Ansicht, wenn erstens nichts nachgeahmt wird, was zum Nationalgeist gar keine Beziehungen hat, und wenn zweitens, wo Nachahmung stattfindet, sie in einer Weise geübt wird, daß der Nationalcharakter durch die fremden Elemente nicht aufgehoben wird. „Die Fremden, die Beispiele und Vorbilder werden, müssen sich gleichsam nationalisieren".

76. (Zu S. 244—5.) Auch Wielands Stellung zu Shakespeare verkannten die Kraftgenies in ihrer Leidenschaftlichkeit. Unter die Vorläufer ihres eignen Shakespearekultus gehört Wieland doch nicht nur mit seiner Übersetzung des englischen Dramatikers (vgl. Text S. 186), sondern auch mit seiner Ansicht über diesen. Schon 1758 äußerte er: „Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern. Er ist fast einzig in der Art, Menschen, Sitten und Leidenschaften nach der Natur zu malen; er hat das kostbare Talent, die Natur zu verschönern, ohne ihre Verhältnisse zu überschreiten. Er scheint immer nur die Natur allein studiert zu haben. Unglücklich derjenige, der von einem solchen Geiste Regelmäßigkeit fordert".

Mit Goethes Entfernung von Wieland in der Straßburger Zeit war die Einwirkung der Dichtungen des letzteren auf die Goetheschen durchaus nicht abgeschlossen. Manches bringt dafür Seuffert in dem im Text S. 71 Anm.

angeführten Aufsatze bei. Er weist da S. 255 Anm. von der Scene des „Wilhelm Meister", wo Marianne bei Wilhelms Erzählung einschläft, auf „Agathon" hin. Als eine fernere Parallele dazu kann man anführen Idris V Str. 55 ff. So werden sich noch mehr Anklänge finden lassen, besonders an die Werke Wielands, die Goethe in der Leipziger und der zweiten Frankfurter Periode las, sich so ganz zu eigen machte, daß es nur natürlich ist, wenn manches daraus, ohne daß er es selbst wußte, in seine Schriften, auch die späteren einfloß.

V. Götz von Berlichingen.

77. (Zu S. 255—8.) Über die äußere Geschichte der Entstehung des „Götz" sind die Goetheforscher nicht ganz einig. Im zehnten Buche von „Dichtung und Wahrheit" erzählt Goethe über seinen Verkehr mit Herder in Straßburg: „Am sorgfältigsten verbarg ich ihm das Interesse an gewissen Gegenständen, die sich bei mir eingewurzelt hatten und sich nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Es war Götz von Berlichingen und Faust. Die Lebensbeschreibung des ersteren hatte mich im Innersten ergriffen". Man darf daraus nicht schließen, daß Goethe sich schon in Straßburg mit dem Plane einer Dramatisierung von Götzens Geschichte getragen habe. Erstens enthält die Stelle dafür keine Andeutung, sie spricht nur im allgemeinen von einem poetischen Interesse an der Gestalt des alten Raubritters. Zweitens haben wir gerade für den „Götz von Berlichingen" einen klaren Beweis, daß Goethes Angaben über die Entstehung seiner Werke in „Dichtung und Wahrheit" nicht unbedingt zuverlässig sind. Im zwölften Buche bei der Schilderung seines Verkehrs in der Darmstädter Gesellschaft sagt Goethe: „Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in meinem Geiste zusammen". Nun begann jener Verkehr erst 1772 und die erste Fassung des Dramas war schon im Dezember 1771 vollendet. Von der Umarbeitung des Stückes aber, die allerdings in die Jahre 1772 und 1773 fällt, konnte der Dichter nicht in der obigen Weise sprechen.

In den Briefen aus Straßburg wird des „Götz" mit keiner Silbe gedacht, die erste Erwähnung geschieht in dem Briefe an Salzmann vom 28. November 1771, der im Texte mitgeteilt ist. Dieser Brief hat für mich unbedingte Beweiskraft. Hätte Goethe schon in Straßburg an eine Dramatisierung der Geschichte Gottfrieds von Berlichingen gedacht, so würde Salzmann, vor dem er wohl keine Geheimnisse hatte, darum gewußt haben, und dann hätte er ihm die Arbeit an dem Drama nicht so, wie es in jenem Briefe geschieht, als etwas ganz Unerwartetes ankündigen können.

In die Straßburger Periode fällt nur die Ausbildung der Stimmung für den „Götz". Die Selbstbiographie des Helden war da nur eines der

vielen Bücher, aus denen Goethe sich die Zeiten des Faustrechtes vergegenwärtigte, Gottfried von Berlichingen nur eine der Gestalten aus jener Zeit, an denen er ein poetisches Interesse nahm. Denn daß Goethe die Lebensbeschreibung des Ritters schon in Straßburg gelesen habe, ist mir trotz Nollens Ausführungen in seiner Dissertation „Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne" (1893) S. 9 ff. doch wahrscheinlich. Gerade Nollens Entdeckung, daß die Lektüre von Pütters Handbuch der deutschen Reichshistorie den Dichter auf die Selbstbiographie gebracht hat, scheint mir dafür zu sprechen. Jene Lektüre gehört sicherlich der Straßburger Zeit an, und durch sie auf die Selbstbiographie hingewiesen, wird Goethe sich diese doch wohl sofort verschafft, nicht bis nach der Rückkehr in die Heimat damit gewartet haben. Damit verträgt sich auch sehr gut, was Goethes Mutter 1781 über die Entstehung des „Götz" schrieb: „Er fand etliche Spuren dieses vortrefflichen Mannes in einem juristischen Buch — ließ sich Götzens Lebensbeschreibung von Nürnberg kommen u. s. w." Nun berichtet allerdings der Engländer Henry Crabb Robinson 1802, die Frau Rat habe ihm erzählt, daß ihr Sohn die Lebensbeschreibung eines Tages in Frankfurt auf der Bibliothek entdeckt habe. Die beiden Zeugnisse der Mutter widersprechen sich also in den thatsächlichen Angaben, eines von beiden kann nur richtig sein, und da wird man sich doch für das erste entscheiden, welches der Entstehungszeit des „Götz" um 20 Jahre näher liegt und von Goethes Mutter selbst stammt, während das zweite nur durch einen anderen überliefert worden ist. In dem ersten Zeugnis stimmt das „juristische Buch" zu Nollens Entdeckung bezüglich der Pütterschen Reichshistorie, und nach dem Wortlaut der Briefstelle kann der darin berichtete Vorgang ebensogut in Straßburg wie in Frankfurt stattgefunden haben. Nach Straßburg weist doch nun aber auch die zu Anfang der Anm. citierte Angabe in D. u. W., die nach dieser Seite durch das Zusammentreffen mit den anderen hervorgehobenen Momenten an Glaubwürdigkeit gewonnen hat. Endlich ist es, wie K. J. Schröer in seiner Ausgabe des „Götz" S. XIX hervorhebt, nicht gut denkbar, daß sich „die Lektüre der Lebensbeschreibung und daneben die Ausgestaltung der ganzen übrigen Fülle des Stoffes, der ganzen Schöpfung" in der kurzen Zeit von Goethes Rückkehr aus Straßburg bis zum Ende des Jahres vollzogen habe. Hatte aber die erste Lektüre der Lebensbeschreibung bereits in Straßburg stattgefunden und außerdem ebendort eine derartige Vorbereitung der Stimmung des Dramas, wie ich sie voraussetze, durch welche der Dichter mit den Verhältnissen der Zeit seines Helden und auch mit dessen eignem Wesen und Schicksal schon völlig vertraut, durch welche, wie er selbst sagt, ihm der Stoff schon „durchaus eigen" geworden war, so ist es vollkommen glaublich, daß Goethe erst in Frankfurt den Plan der Dichtung gefaßt hat und schon zu Ende des Jahres mit der Ausführung fertig war. Man muß dabei nur die Leichtigkeit, mit der Goethe damals dichtete, in Betracht ziehen. Außerdem berichtet dieser nicht nur in D. u. W., daß er sich „ununterbrochen an das Werk gehalten habe". Auch die gleichzeitigen Briefe be-

stätigen es, daß er all seine Kraft und Zeit auf sein Schauspiel verwendete. In dem Briefe an Salzmann z. B. heißt es, sein ganzer Genius liege auf dem Unternehmen, worüber alles andere vergessen werde; alle Stärke, die er in sich selbst fühle, werfe er auf ein Objekt und suche es zu packen und zu tragen, soviel ihm möglich, und was nicht gehe, schleppe er; dies sei sein einziger Zeitvertreib an dem „traurigen" Orte, seine juristische Praxis könne in „Nebenstunden" bestritten werden (DjG. I S. 300—2). Und wenn er ebenda schreibt, daß er über der Arbeit „Sonne, Mond und die lieben Sterne" vergesse, so wird das erläutert und bestätigt in der poetischen Epistel, mit der er 1773 den „Götz" an Gotter schickte (DjG. II S. 34):

Hab's geschrieben in guter Zeit,
Tag's, Abends und Nachtsherrlichkeit.

78. (Zu S. 262 ff.) Zu dem, was über das Verhältnis des Dramas zur Lebensbeschreibung im Text und an den dort S. 264 Anm. bezeichneten Orten, außerdem in Düntzers „Götz und Egmont" S. 17 ff. ausgeführt ist, noch einige ergänzende Bemerkungen.

Von den 4 Episoden der Lb. (= Lebensbeschreibung), die nach Text S. 265 dem Dichter Stoff für seinen Weislingen und dessen Verhältnis zu Götz boten, sind die beiden ersten, die Gefangennahme des Bamberger Bundesrates und des Grafen von Waldeck, schon von anderen zum Vergleich herangezogen worden. Durch die Niederwerfung des Bundesrates will Götz nach der Lb., wie nach dem Drama durch die Niederwerfung Weislingens, den Bischof von Bamberg zwingen, seinen Buben frei zu lassen, und der Erzählung von der Gefangennahme des Grafen von Waldeck in Lb. ist im Drama der Bericht des Knechtes über die Vorgänge beim Fang Weislingens, z. T. bis auf den Ausdruck nachgebildet (DjG. II S. 60. 256—7). Nun aber die beiden anderen Episoden. Bei Frowin v. Hutten finden wir zunächst das Motiv der Weislingen-Episode, daß der Feind, dem Götz auflauert, ihm ursprünglich eng befreundet war. Ferner steht Hutten im Dienste des Bischofs von Mainz, wie Weislingen in dem des Bischofs von Bamberg. Dann ähnelt die Situation, in der Götz auf Hutten wartet, derjenigen, in welcher er auf Weislingen lauert: er hat seine Reiter auf Kundschaft gesandt und sie kehren nicht zur rechten Zeit zu ihm zurück, er ist allein mit einem „guten vertrauten Knecht, der ihm lieb war" (vgl. Georg) bei einem „guten Gesellen und Freund" (vgl. im Drama: „Der Wirth und sein Knecht sind zu meinen Diensten"). Weiter heißt es in Lb.: „So wär mir ermelter von Hutten ein lieber und naher Freund, gegen den ich auch, weil er ein waidlicher Ritter war, nit wolt ernstlich gemeint haben, sondern gedacht allein, ich wolt ihne darnach gefragt haben, wann er uf mich gestossen wär, und hette es besser gehabt dann ich, wie und wessen er sich gegen mir gehalten haben wolte, hett er gesagt, wie er sich vor hett hören und vernehmen lassen, so wolt ich ihn in Ritterlichen Glübd genommen haben, hett er sich aber lassen hören, er wolt sich Vetterlich und freundlich und nit ernstlich gegen mir gehalten haben, so wolt ich ihne auch also gehalten und

ledig gelassen haben". So, wie hiernach Götz den Ritter Hutten behandeln wollte, wenn er ihn gefangen hätte, behandelt er im Drama Weislingen wirklich: er läßt ihn frei, nachdem er sein Ritterwort empfangen hat, daß er künftig Götzens Feinden weder öffentlich noch heimlich Vorschub thun wolle. In der Episode der Lb. von dem Kölnischen Kaufmann endlich findet sich, wie schon im Texte bemerkt, das Motiv der Weislingen-Episode, daß Götz den Gefangenen ziehen läßt, damit er seine Angelegenheiten ordne, daß dieser aber ihm die geschworene Treue bricht, nicht wiederkehrt, ja ihn an seine Feinde verrät.

Natürlich meine ich nicht, daß Goethe mit Bewußtsein die in den vier Episoden der Lb. gegebenen Momente zu dem, was in den beiden ersten Akten seines Dramas zwischen Götz und Weislingen vorfällt, zusammengezogen habe. Jene Momente wirkten nur mit zur Gestaltung der Vorgänge und des Verhältnisses zwischen den beiden Gegenspielern, indem sie, ohne daß der Dichter es wußte, in seiner Phantasie eine Verbindung miteinander eingingen . Und dies war um so leichter möglich, als die Episoden vom Kölnischen Kaufmann, vom Bundesrat und von Frowin v. Hutten in der Lb. dicht hintereinander (S. 40—5) berichtet waren. — Über den Namen Weislingen vgl. Wilmanns, Quellenstudien zu Götz v. Berlichingen S. 16—20.

Götzens Schilderung seiner Knabenzeit in Lb. (vgl. Text S. 272) konnte Goethe auch dazu einige Anregung geben, daß er in dem kleinen Carl ein wirksames Gegenbild zu seinem Vater und zu Georg schuf. Die Lb. beginnt (S. 5): „Erstlich hab ich wol etwa von meinem Vatter und Mutter seel. auch meinen Brüdern und Schwestern und auch von alten Knechten und Mägden, so bey ihnen gedienet, vielmahls gehört, daß ich ein wunderbahrlicher junger Knab gewesen, und mich dermassen in meiner Kindheit erzeiget und gehalten, daß männiglich daraus gespührt und abgenommen, daß ich zu einem Kriegs- oder Reiters-Mann gerathen würde." Weiter heißt es: „Als ich aber nicht viel Lust zur Schulen = sondern vielmehr zu Pferden und Reuterey trug und mich dabey finden ließ u. s. w." Im Drama sagt Götzens Knecht von Carl, als er der Tante in den Keller nachläuft (DjG. II S. 60): „Der wird nicht sein Vater, sonst ging er mit in Stall", und als Elisabeth der Schwester auseinandersetzt, daß der Junge zum Ritter nicht tauge, sondern ins Kloster gehöre, beruft sie sich auf Götz: „Wie ich so klein war, sagte er neulich, hundert solche Tanten hätten mich nicht abgehalten Pferde in die Schwemme zu reiten und im Stall zu residiren".

Lb. S. 65 erzählt Götz, daß er und ein andrer Ritter dem Franz von Sickingen bei seiner Fehde gegen Worms „70 oder 80 Pferd" ins Lager geführt hätten, ohne Lohn dafür zu beanspruchen, „aus der Ursach, daß wir beyd in dergleichen Fällen wol der Leuth auch etwa bedörfften". Im Drama tritt der letztere Fall wirklich ein im Kampf Götzens gegen die Reichstruppen, wo Sickingen „heimlich ein zwanzig Reiter zu ihm stoßen läßt" (DjG. II S. 114). Und wenn dann Götz Sickingen und seine Schwester

aus dem belagerten Jaxthausen forttreibt, so hat dem Dichter auch dafür die Lb. eine leise Anregung geben können, da Götz erzählt, wie er aus dem belagerten Meckmühl einigen vom Adel hinausgeholfen habe, während er selber zurückblieb (S. 62). Auch das Schachspiel (DjG. II S. 84—5) kommt in Lb. (S. 67) vor, von Leuten des Mainzer Bischofs geübt.

Das waren einige Belege zu der im Text S. 263 ausgesprochenen Behauptung, daß dem Dichter für die Vorgänge und Gestalten seines Dramas oft eine leise Anregung seitens der Vorlage genügt habe. Ebenda wird darauf hingewiesen, daß Goethe die vielen Einzelheiten seiner Vorlage in größere Massen zusammendrängte. Zu den Belegen, die dafür nach Text S. 264—8 die großen Züge der Handlung liefern, seien hier noch zwei von geringerer Bedeutung gefügt. Die zwei Warnungen vor den Bauern, die Götz nach der Lb. (S. 90—1) erfuhr, hat Goethe in eine (DjG. II S. 173) zusammengezogen, und ebenso sind in dem Gespräche Götzens und Lerses über ihr erstes Zusammentreffen (DjG. II S. 117—8) die beiden Episoden, die Götz in Lb. S. 79 und 82—3 erzählt, verschmolzen; denn daß dabei nicht die zweite Stelle der Lb. allein dem Dichter vorschwebte, beweist die der ersten Stelle entlehnte Redensart „mit der Hand in die Kohlen schlagen".

Mit Götzens Worten DjG. II S. 154 „Und Gott weiß, daß ich mehr geschwitzt habe meinem Nächsten zu dienen als mir; daß ich um den Namen eines tapfern und treuen Ritters gearbeitet habe, nicht, um hohe Reichthümer und Rang zu gewinnen" kann man in Lb. außer der von Schröer (in seiner Ausgabe S. 76) angeführten Stelle noch eine andere S. 19 vergleichen, wo Götz erklärt, wenn man „ihm's angesagt" hätte, so wäre er mitgeritten, „wolt wehnen, ich wehr darum da, ich weiß auch kein Vortheil den ich hett u. s. w." Und an die Scene, wo Götz über die gezwungene Ruhe in Jaxthausen klagt und darauf die Nachricht vom Ausbruch des Bauernkrieges erhält (DjG. II S. 153 ff.), kann man denken bei Lb. S. 13: „Zum Andern, als ich, wie gemeldt, den Winter biß uf die Faßnacht bey meiner Mutter, Bruder und Schwester seel. war, da fieng sich der Schweitzer-Krieg an, da ich nun dasselbig hört, gedacht ich, was soll ich da liegen, dann ich hett Jagsthausen schon genug".

Zur Sprache möchte ich noch bemerken, daß „ersterben" (DjG. II S. 183. 190) in Lb. S. 75 vorkommt und daß das dialektische „Du bist zu ein fauler Geselle" (DjG. II S. 178) auch in Lb. S. 7 „sehr eine lange Brucken" eine Analogie hat.

DjG. II S. 54 meint Bruder Martin, daß Götz seine Hand vor Nürnberg abgeschossen worden sei, während es nach Lb. vor Landshut geschah; die Verwechselung erkärte sich daraus, daß es das Geschütz der Nürnberger war, durch welches Götz getroffen wurde (Lb. S. 32). Zu DjG. II S. 133 bemerkt Düntzer, Götz und Egmont S. 50 Anm., die Einnahme von Götzens Keller durch die Belagerer der Burg sei wunderbar. Die Erklärung liegt darin, daß Goethe das, was die Lb. von der Belagerung Meckmühls erzählt, auf die Belagerung Jaxthausens übertrug (vgl. Text S. 266). Die Stadt

Meckmühl war mit Götzens Feinden im Bunde, dieser auf das Schloß beschränkt und so „hetten die Bürger in der Stadt den Kasten und Keller innen, daß wir nichts mehr zu essen bekommen mögten". In beiden oben erwähnten Fällen ist die Ungenauigkeit bei der Umarbeitung des Dramas, für welche Goethe die Lb. noch einmal studierte (vgl. Text S. 387), beseitigt worden.

79. (Zu S. 277—89). In der Auffassung der Tragik des „Götz" weiche ich z. B. auch von Düntzer ab. In seiner Erläuterung des Dramas S. 41—43 polemisiert dieser gegen J. Drenkmanns Programmabhandlung „Zu Goethes Götz von Berlichingen" (Königsberg 1872) und meint, es könne keine Rede davon sein, daß Goethe in der Welt, der sein Held erliegt, die gärende Periode des Überganges zu einer neuen besseren Zeit habe darstellen wollen. Ich will die Ansicht, die ich darüber im Text ausspreche, noch ein wenig zu erläutern und bestimmter zu fassen versuchen. „Götz" ist ein historisches Schauspiel, man muß ihm gegenüber also den historischen Standpunkt einnehmen und, sobald man dies thut, erscheint der dargestellte Kampf als ein Kampf zweier Epochen der deutschen Geschichte, des Mittelalters und der Neuzeit, d. h. als ein Kampf zweier Gegensätze, die als geschichtliche Notwendigkeiten an sich einander gleichberechtigt sind, und weiter als ein Kampf, in welchem das Alte, mag es rein menschlich betrachtet noch so edel sein, dem Neuen, mag es rein menschlich betrachtet noch so unedel sein, unterliegen muß. Es fragt sich nur, ob Goethe selbst, als er das Drama schrieb, einen solchen geschichtlichen Standpunkt einnahm, d. h. ob er eine tragische Wirkung der Art, wie sie der moderne Leser des Stückes empfindet und wie ich sie im Text analysiere, mit Bewußtsein wollte und sein Werk daraufhin angelegt hat. Mit vollem Bewußtsein entschieden nicht. Düntzer weist mit Recht darauf hin, daß in den Schlußworten des Dramas ausgesprochen wird, das Unrecht, in den Vertretern des Neuen verkörpert, habe gesiegt, Deutschland gehe nach dem Untergange des edlen Alten trostlosen Zeiten entgegen. Es liegt in diesem Schluß eine Vorhersage des thatsächlichen weiteren Verlaufes der Geschichte des deutschen Reiches bis zu Goethes Zeit. Aber noch eine andere Vorhersage enthält das Drama: in dem Tischgespräch während der Belagerung die Vorhersage einer Zukunft, in der die Ideen der neuen Zeit geläutert sich zu schöner Wirklichkeit gestalten werden (vgl. Text S. 287. 295). Der Zustand, der dem begeisterten Götz hier vorschwebt, ist in Kürze als ein solcher zu bezeichnen, in welchem das Ideal der neuen Zeit, die Herstellung der „allgemeinen Glückseligkeit", der das Individuum sich unterordnen muß, erfüllt ist, ohne daß dadurch der einzelne in seiner persönlichen Freiheit gefesselt wird, also eine Vermittlung der Tendenzen der alten und der neuen Zeit. Eine Vermittlung, wie sie auch dem von Goethe bewunderten Justus Möser als politisches Ideal vorschwebt, wenn er in den „Patriotischen Phantasien" einmal den Staat preist, „worin ein jeder der vollkommensten Freiheit genießt und das allgemeine Beste zugleich im höchsten Grad erhalten wird" (Sämtl. Werke 2 S. 21). Abhängig gemacht wird der Eintritt einer solchen Zukunft im

„Götz" davon, daß „Gott denen Großen die Augen über ihre Glückseligkeit aufthut", also von einer Läuterung der Vertreter der neuen Zeit. Damit sagt doch der Dichter: die Mißstände der Zeit, gegen die Götz ankämpft, und die des kommenden Jahrhunderts, die prophezeit werden, folgen nicht aus der Idee der Neuzeit, sondern nur aus dem Charakter ihrer damaligen Vertreter; die Idee der Neuzeit an sich bleibt also als berechtigt bestehen und muß bestehen bleiben für den Fortschritt der Weltgeschichte.

Daß der junge Goethe diesen historischen Gesichtspunkt seinem Helden gegenüber trotz aller Begeisterung für ihn nicht aus dem Auge ließ, sollte man von vornherein voraussetzen, wenn man bedenkt, ein wie großer Fortschritt gerade um die Zeit des Sturmes und Dranges in der Würdigung der historischen Thatsachen und in der Erkenntnis des Geistes der Geschichte gemacht wurde. Die neue Auffassung der Geschichte, die dem jungen Goethe im besondern aus Mösers und Herders Schriften entgegentrat (vgl. Text S. 251—3. 253—4), kam allerdings zunächst dem Mittelalter zu gute, entriß es der Verachtung, der es im Jahrhundert der Aufklärung verfallen war, dieselbe Geschichtsauffassung brachte es aber mit sich, daß auch der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit als ein notwendiger Fortschritt in der Entwicklung der Menschheit erschien. Derselben Geschichtsauffassung konnte, als Goethe sich zu Straßburg in die Periode jenes Überganges mit seinen Studien und Phantasien versenkte, nicht nur die Rechtfertigung des Götz als eines edlen Vertreters der alten Zeit entspringen, sondern auch die Empfindung, daß der Held durch seine Handlungsweise sich gegen den notwendigen Fortschritt der Geschichte auflehnte, also der Entwicklung der Menschheit gegenüber eine Schuld auf sich lud. Und daß diese Empfindung, die der moderne geschichtlich gebildete Leser beim „Götz von Berlichingen" hat, auch dem Dichter selbst, als er sein Drama schrieb, nicht fremd war, dafür haben wir, meine ich, auch ein Zeugnis in der Shakespearerede. Wenn es da von Shakespeares Stücken heißt, sie drehten sich alle um den geheimen Punkt, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstoße, so dürfen wir daraus bei dem nahen Zusammenhang, der zwischen der Shakespearebegeisterung und der Gestaltung des „Götz" besteht, schließen, daß Goethe auch in seinem Drama jenes Problem dichterisch gestalten wollte (vgl. Text S. 362), daß er also selbst die Handlungsweise seines Helden als eine Auflehnung gegen den notwendigen Gang des Ganzen d. h. hier der Weltgeschichte und damit trotz aller edlen Motive als eine weltgeschichtliche Schuld empfand. Daraus folgt nun aber, daß der Dichter selbst die Art der Tragik in dem Schicksal seines Helden fühlte und auch darstellen wollte, die wir heute bei der Lektüre des Stückes empfinden und die ich im Text analysiert habe. Doch hat er sie dann während der Arbeit an dem Werke nicht streng festgehalten, hat nicht alles mit Bewußtsein darauf angelegt, sie zum Ausdruck zu bringen. Dazu war der Held des Dramas seinem Herzen zu nahe getreten, dazu umfaßte er ihn mit

zu warmer Begeisterung, seine eigene Sinnesart in ihn hineinlegend, und dazu war ihm anderseits die Welt, gegen die Götz kämpfte, zu sehr ein Abbild der Mißstände seiner eignen Zeit und deshalb ein Gegenstand leidenschaftlichen Hasses geworden. So ward dem Dichter selbst während der Arbeit die weltgeschichtliche Tragik im Schicksal seines Helden, wenn er sie auch empfand, nicht die Hauptsache, sondern die Verherrlichung edler deutscher Kraft, die sich aufreibt im Kampfe gegen die Übermacht unedler Feinde.

Bei der großen Bedeutung, die Justus Möser für das Wesen des Goetheschen Schauspiels hat, scheint es wichtig, zur Ergänzung des im Text S. 251—3 Ausgeführten noch darauf hinzuweisen, daß auch in seinen Augen trotz persönlicher Vorliebe für kraftvolle, ja trotzige, ihre Freiheit wahrende Individualiät doch allgemeine Gesetze und Verordnungen, denen der einzelne zum Vorteil des Ganzen sich unterzuordnen habe, also das, was wesentlich die Neuzeit vom Mittelalter unterscheidet, eine Notwendigkeit war. In den Patriotischen Phantasien IV S. 113 ff. spricht Möser von dem Unterschied des förmlichen und des wirklichen d. h. des kodifizierten und des natürlichen Rechts und stellt in Fällen, wo beide miteinander in Widerspruch stehen, das förmliche über das wirkliche. Wenn jemand das wirkliche Recht für sich habe, das förmliche gegen sich, so müsse er im Interesse des Ganzen verurteilt werden. Denn „es ist besser, daß ein einzelner Mann traure, als daß man alles in Gefahr setze; und dies würde geschehen, wenn jeder Richter dasjenige, was er für wirklich Recht erkennet, sogleich als rechtskräftig annehmen könnte". Das ist völlig Götzens Fall: das wirkliche Recht hat er in seinen Fehden auf seiner Seite, aber das förmliche, wie es damals bestand, verletzt er und lädt damit gegen das Ganze des Staatswesens, dem er angehört, eine strafbare Schuld auf sich. Nach allem thut Düntzer a. a. O. S. 43 nicht gut, sich gegen Drenkmann auf J. Möser zu berufen. Wenn, wie Düntzer da sagt, Goethes Ansicht der Zeit Götzens mit der Mösers übereinstimmte, so spricht das für Drenkmanns, gegen Düntzers Auffassung der Idee des Schauspiels.

80. (Zu S. 292—5.) Mit den Ausführungen über die Freiheitstendenz im „Götz" vergleiche man auch Gerstenbergs Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur (Litt.-Denkm. 29/30) S. 7—9: auch da mehr moralische als politische Färbung des Freiheitsdranges, das „heilige Recht" jedes Menschen „seine Glückseligkeit auf selbstbeliebige Weise zu suchen", der Gegensatz zwischen dem Friedensfürsten und dem Eroberer (vgl. Text S. 293).

81. (Zu S. 297.) Wenn ich behaupte, daß im „Faust" der Geist des Lutherschen Protestantismus einen Ausdruck gefunden habe, so habe ich dabei natürlich nur die allgemeine freiheitliche, individualistische, gegen Geisteszwang protestierende Stimmung im Auge, sehe ab von der besonderen dogmatischen Form des Christentums, die in der Lutherschen Kirche sich ausbildete. Ich komme darauf im 2. Bande zurück.

82. (Zu S. 302—6.) Bei der Besprechung der nationalen Tendenz des „Götz" ist auf K. Fr. v. Moser und Justus Möser hingewiesen.

Moser schildert das deutsche Reich ganz ähnlich, wie der Dichter des „Götz", z. B. in folgender Stelle seiner Schrift „Vom deutschen Nationalgeist" (1765): „Wir (die Deutschen) sind schon Jahrhunderte lang ein Rätsel politischer Verfassung, ein Raub der Nachbarn, ein Gegenstand ihrer Spöttereien, uneinig unter uns selbst, kraftlos durch unsere Trennungen, stark genug uns selbst zu schaden, ohnmächtig uns zu retten, unempfindlich gegen die Ehre unseres Namens, gleichgültig gegen die Würde der Gesetze, eifersüchtig gegen unser Oberhaupt, mißtrauisch untereinander, ein großes und gleichwohl verachtetes, ein in der Möglichkeit glückliches, in der That aber sehr bedauernswürdiges Volk". Und als Hauptursachen dieser inneren Zerrissenheit, politischen Schwäche und alles Unglücks erscheinen bei Moser, wie im „Götz", der Egoismus der einzelnen deutschen Landesherren, der nichts von ihren Privatinteressen dem Ganzen opfern will, und die damit zusammenhängenden Mängel der Rechtspflege.

Mit dem patriarchalischen Idyll, das Götz beim Mahle in der belagerten Burg als Idealzustand für Deutschland ausmalt, vergleiche man bei Möser z. B. im ersten Aufsatz des zweiten Teiles der Patriotischen Phantasien die Beschreibung des freundnachbarlichen Zusammenlebens der alten „Hofgesessenen" (vgl. Text S. 295).

83. (Zu S. 307.) Auf Volksliedmäßiges im „Götz" ist hingewiesen Text S. 345 (vgl. dazu auch G.-Jahrb. II S. 136). 354. 360. Besondere Beachtung verdienen noch einige Anklänge an die 12 Volkslieder, die Goethe an Herder schickte um dieselbe Zeit, als er den „Götz" niederschrieb. Mittelalterliches Rittertum spielt in den Liedern eine große Rolle, und im besondern vom Raubrittertum handelt „Das Lied vom Lindenschmidt":

Es war ein ädlicher Lindenschmidt
Nährt sich auf freyer Landstrasen.
Der Lindenschmidt der war ein freyer Reutersmann.

Er lauert in einem Wirtshaus drei Wagen auf, die kommen „von Franckfurt aus der Meßen", und als er gefangen genommen wird, bittet er um Gnade für seinen Sohn und seinen „Reuters Jungen". — Bei Metzlers Schilderung des Hungertodes, den sein Bruder und andere Bauern im Turme des Grafen von Helfenstein haben erleiden müssen, ist im Text S. 345 auf Gerstenbergs „Ugolino" und Ossian hingewiesen. Man vergleiche aber auch einige Strophen in dem „Lied vom Herrn von Falckenstein". Eine „schöne Magd" bittet da den Herrn von Falckenstein, ihr ihren Geliebten wiederzugeben. Jener antwortet:

Den Gefangnen mein den gib ich euch nicht,
Im Turn muß er verfaulen,
Zu Falckenstein steht ein tieffer Turn
Wohl zwischen zwo hohen Mauern.

Darauf die Magd:

Steht zu Falckenstein ein tieffer Turn
Wohl zwischen zwo hohen Mauern,
So will ich an die Mauern stehn
Und will ihm helffen trauern.

Sie gieng den Turm um und wieder um,
Feinslieb bist du darinne
Und wenn ich dich nicht sehen kann,
So komm ich von meinen Sinnen.

Sie gieng den Turm wohl um und wieder um,
Den Turm wollt sie aufschließen;
Und wann die Nacht ein Jahr lang wär,
Kein Stund thät mich verdrießen.

Im „Götz" sagt Metzler zur Gräfin von Helfenstein, die um das Leben ihres im „Beinhäusel" gefangenen Gemahls fleht: „Wie der giftige Drache, dein Mann, meinen armen Bruder und noch drey Unglückliche in den tiefsten Thurn warf"; „Wir jammerten und baten. So kniete die arme Frau wie du kniest"; „Verfaulen sollen sie lebendig und verhungern im Thurn, knirscht er"; „Komm! (Er nimmt sie bei der Hand und führt sie an die Mauer.) Lege dein Ohr hier wider, du wirst sie ächzen hören; in dem Gewölbe hierbei ist ihre Ruhstätt"; „Er lag im tiefen Thurn und seine Gesellen bei ihm. Ich kam des Nachts und lehnt mein Ohr an. Da hört ich sie heulen, ich rief und sie hörten mich nicht. Drey Nacht kam ich. Ich horchte auf das Ächzen, das Schreien, wie ein Mädchen auf die Stimme ihres Geliebten." Die gesperrten Worte bezeichnen die Stellen, die beim Vergleich mit dem Liede besonders in Betracht kommen. — Von dem Zaubermittel, das die Zigeunerin Adelheid lehrt, heißt es DjG. II S. 161: „Und wirf's in fließend Wasser" und II S. 182: „Schon trägt das fließende Wasser auch seine Lebenskräfte der Verwesung entgegen". Bedeutungsvoll, in mystischer Rolle erscheint das fließende Wasser auch im 2. der Goetheschen Volkslieder:

Was zog er ihr abe vom Finger?
Ein rothes Goldringelein,
Er warfs in fließig Waßer,
Es gabe seinen klaren Schein.

Schwimm hin schwimm her Goldringelein
Biß an den tiefen See.
Mein Feinslieb ist mir gestorben,
Jetzt hab ich kein Feinslieb mehr. —

Der ganze letzte Akt des „Götz" klingt, wie die Gretchentragödie des „Faust" (vgl. Anm. 71), in Ton und Stimmung vielfach an die volkstümliche Balladenpoesie an.

84. (Zu S. 312.) Die Briefstelle Schillers erinnert ganz besonders an Adelheids Urteil über Weislingen: „Du bist von jeher der Elenden einer gewesen, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Kraft haben" (DjG. II S. 178).

85. (Zu S. 319—20.) Auf das Schicksalsmäßige im „Götz" weist energisch hin Huther, Goethes Götz von Berlichingen und Shakespeares historische Dramen, Progr. Cottbus 1893 S. 10 ff., setzt dabei aber eine zu

starke Abhängigkeit Goethes von Shakespeare voraus. Huthers Abhandlung habe ich erst nach dem endgültigen Abschluß meines Manuskripts gelesen.

86. (Zu S. 320.) Dem Spott der Adelheid über „junge Mädchen, die den Theuerdanck lesen und sich so einen Mann wünschen", ist besonders ähnlich die folgende Stelle aus einem Briefe an Friederike Oeser (DjG. I S. 47): „daß mir's ward wie's einem jungen Mädgen wird, die den Grandison liesst: das ist ein feines Bissgen von einem Menschen, so einen möcht'st du auch haben, denckt sie".

87. (Zu S. 328.) Auf den Kontrast zwischen Adelheid und ihrer Umgebung in der Zigeunerscene macht im Drama selbst Franz aufmerksam (DjG. II S. 163): „Liebe gnädige Frau! ihr seht noch einmal so schön in der schrecklichen Nacht, bei dem ängstlichen Feuer".

88. (Zu S. 328—29.) An die Geringschätzung des Auges, die mit Goethes und Herders Auffassung der Plastik und ihrem Streben nach derber Erfassung und Wiedergabe des Lebens zusammenhängt (vgl. Text S. 204—5), können wir denken, wenn Franz auf Weislingens Bemerkung, daß er viel von Adelheids Schönheit gehört habe, antwortet (DjG. II S. 82): „Gehört? Das ist eben als wenn ihr sagtet, ich habe die Musik gesehen. Es ist der Zunge so wenig möglich eine Linie ihrer Vollkommenheiten auszudrücken, da das Auge sogar in ihrer Gegenwart sich nicht selbst genug ist". Wie Franz dann seinen Zustand bei Adelheids Anblick weiter schildert: „Alle Sinne stärker, höher, vollkommner, und doch den Gebrauch von keinem", erscheint in ihm das Ideal der Stürmer und Dränger vom Ganzen der Menschennatur, vom Zusammenwirken aller ihrer Kräfte erfüllt.

89. (Zu S. 329—32.) Auch bei der Besprechung des Prinzips der Erfahrung im „Götz" ist mehrfach Justus Möser zum Vergleich herangezogen. Von den Parallelstellen, die S. 330 zu Götzens Worten angeführt sind, findet sich die erste Patriotische Phantasien II, 2 „Der jetzige Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen ist der gemeinen Freiheit gefährlich". Da heißt es: „Die Herrn beim Generaldepartement möchten gern alles, wie es scheinet, auf einfache Grundsätze zurückgeführet sehen. Wenn es nach ihrem Wunsche ginge, so sollte der Staat sich nach einer akademischen Theorie regieren lassen und jeder Departementsrat im Stande sein, nach einem allgemeinen Plan den Lokalbeamten ihre Ausrichtungen vorschreiben zu können. Sie wollten wohl alles mit gedruckten Verordnungen fassen." Solche allgemeinen Verordnungen, wie auch der Zettel des Pfalzgrafen, über den Götz sich beschwert, eine war, werden dann „stolze Eingriffe in die menschliche Vernunft, Zerstörungen des Privateigentums und Verletzungen der Freiheit" gescholten. Es wird ausgeführt, wie sehr durch sie der Lokalbeamte an ersprießlicher Thätigkeit gehindert werde, weil doch „jeder Forst seine eigne Regeln, jedes Städtchen seine eigne Polizei und jede Bauerschaft ihre besondern Rechte sowie ihre besondern Vorteile

und Bedürfnisse habe, welche ohne Gewalt unter keine allgemeine Verordnungen gezwungen werden können". Hier erkennt man, wie auch das Prinzip der Erfahrung mit dem Hauptprinzip des Sturmes und Dranges, dem der Individualität zusammenhängt. Die zweite der S. 330 angeführten Parallelstellen stammt aus Mösers Aufsatz „Also soll der handelnde Teil der Menschen nicht wie der spekulierende erzogen werden" (Patriot. Phant. IV, 5). Von verschiedenen Seiten wird darin das Prinzip der Erfahrung beleuchtet, und es ist ganz im Geiste des Sturmes und Dranges, erinnert lebhaft besonders an Herder, wie überall die „konkreten" Regeln, die man durch das wirkliche Leben erhält, höher gestellt werden als die Abstraktionen der Gelehrsamkeit. Gelehrsamkeit und Schaden stiftende Verallgemeinerung sind überall für Möser ziemlich gleichbedeutende Begriffe, denen die Erfahrung, welche die unendliche Mannigfaltigkeit individueller Erscheinungen in Natur und Leben berücksichtigt, entgegengesetzt wird.

Der gefährliche Hang zu allgemeinen Verordnungen wird auch dem Kaiser Maximilian von Götz vorgeworfen. Dieser sagt zu Weislingen (DjG. II S. 66): „Der Kaiser bessert viel und bessert gern; da kommt denn alle Tage ein neuer Pfannenflicker und meint so und so. Und weil der Herr geschwind was begreift und nur reden darf um tausend Händ in Bewegung zu setzen, so meint er, es wär auch alles so geschwind und leicht ausgeführt. Da ergehen denn Verordnungen über Verordnungen, und der Kaiser vergißt eine über die andere. Da sind die Fürsten eifrig dahinter her, und schrein von Ruh und Sicherheit des Staats, bis sie die Geringen gefesselt haben; sie thun hernach was sie wollen". Ähnlich ist das Bild, das Möser von Kaiser Maximilian in der Vorrede zum 1. Bande der Osnabrückischen Geschichte (1768) entwirft, aus der es in Herders Blätter von deutscher Art und Kunst überging (vgl. Text S. 253. 254). Er rühmt da „alle die guten und großen Anstalten" des Kaisers und fährt dann fort: „Allein so fein und neu auch die Mittel sind, deren er sich bedient, so scheinet doch bei der Ausführung nicht allemal der Geist zu wachen, der den Entwurf eingegeben hatte."

Die Ansichten Mösers über die Rechtszustände in Deutschland, die im Text S. 331 und auch schon S. 305 angeführt sind, gehen als Lieblingsgedanken durch alle seine Schriften. Besonders wichtig für Mösers Zusammenhang mit den Tendenzen des Sturmes und Dranges und des jungen Goethe in dieser Beziehung scheinen mir unter den Abhandlungen der Patriotischen Phantasien neben der vorhin citierten II, 2 die folgenden: „Beantwortung der Frage: ist es billig, daß Gelehrte die Criminalurteile sprechen?" (I, 59), „Vorschlag zu einer Sammlung einheimischer Rechtsfälle" (II, 44), „Eine kurze Nachricht von den westphälischen Freigerichten" (IV, 50). In dem ersten der genannten Aufsätze weist Möser das Urteilfinden ungelehrter Personen als den alten deutschen Brauch nach (vgl. auch z. B. Osnabr. Gesch. I S. 120). Aus dem dritten jener Aufsätze geht hervor, daß im besondern Mösers Interesse für das Femgericht ebenso, wie ich es von der Rolle vor-

ausſetze, die dieſes im „Götz“ ſpielt, ſowohl durch die nationale Tendenz wie durch das Prinzip der Erfahrung bedingt war. In dem zweiten der Aufſätze werden zunächſt die Pandekten in ganz ähnlicher Weiſe gerühmt wie im „Götz“ von Olearius: als „das Reſultat von Erfahrungen, welche den größten Männern unter einem großen Volke in Zeit von fünfhundert Jahren vorgekommen, von ihnen beurteilet und entſchieden waren“. In dieſem Charakter ſollen ſie ein Vorbild ſein für die Abfaſſung eines deutſchen Landrechts, die Möſer verlangt. Denn das römiſche Recht ſelbſt mußte er aus Deutſchland verbannt wünſchen vermöge ſeines ſturm- und drangmäßigen Prinzips der Individualität. Überall, wo er vom Rechte ſpricht, tritt dieſes hervor. Wie der Charakter der Völker und Zeiten, betont er immer wieder, ſo müſſe auch ihr Recht verſchieden ſein. Ja, er verlangt innerhalb Deutſchlands Achtung der Sonderrechte der verſchiedenen Stände und Landſchaften. „Wenn ich“, ſchreibt er einmal, „ein allgemeines Geſetzbuch zu machen hätte, ſo würde es darin beſtehen, daß jeder nach den Rechten und Gewohnheiten ſprechen ſollte, welche ihm von den Eingeſeſſenen ſeiner Gerichtsbarkeit zugewieſen werden würden.“ Das iſt ganz im Sinne Herders und ſeines Schülers, des jungen Goethe gedacht. Und wie bei dieſen, ſo waren bei Möſer die Anſchauungen über die Rechtspflege nur ein Ausfluß ſeiner allgemeinen Ideen über Moral. Indem er Patr. Phant. IV S. 26—7 klagt, daß in den meiſten Ländern die Verbrecher noch nach „abſtrahierten Geſetzen“ verdammt werden, eifert er zugleich im allgemeinen gegen die „tauſend Ungerechtigkeiten, die jeder natürlicherweiſe begeht, der nach ſeinem kurzen abſtrakten Maßſtab eine menſchliche Handlung abmißt“. — Auf dem Gebiete des Unterrichts und der Erziehung endlich erſcheint bei Möſer das Prinzip der Erfahrung und zwar im Zuſammenhang mit dem der Individualität und mit der deutſch-nationalen Tendenz z. B. Patr. Phant. IV, 3—5.

Nach allem war Juſtus Möſer der kulturgeſchichtliche Schriftſteller, deſſen Stimmung ſich am meiſten mit den Tendenzen der poetiſchen Sturm- und Dranggenies deckte. Es waren eben dieſelben allgemeinen Prinzipien, von denen Möſer und die jungen Revolutionäre der Dichtkunſt ausgingen. Daher erſcheint denn auch Möſer, wo er ſich auf dem Gebiet der ſchönen Künſte bewegt, als vollkommener Stürmer und Dränger. Wie in der Rechtspflege, ſo empört er ſich in der Poeſie gleich dem jungen Goethe und den übrigen Kraftgenies gegen die hochmütige Gelehrſamkeit und tote Schulweisheit. Schon ſein „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komiſchen“ 1761 (vgl. Text S. 357 ff.) richtet ſich von Anfang bis zu Ende gegen ſeine „unermüdeten Feinde, die Herren Kunſtrichter“, gegen die „Herren Gelehrten, die bisweilen ſeltſame Einfälle haben“. Es klingt darin ſchon wie eine Prophezeiung des „Götz“, wenn es heißt: „Wenn die Abſicht eines Verfaſſers iſt alle Regeln zu verletzen, und er thut es auf eine glückliche Art: ſo iſt ſein Werk einig und vollkommen“. Für ſein Ideal der Poeſie zieht Möſer die damals modern werdenden engliſchen Gärten, in denen die Mannigfaltigkeit der

Natur bewahrt bleibe, zum Vergleiche heran und anderseits für das „regelmäßige" Schauspiel die französischen Gärten im steifen einförmigen Zopfstil. Dieser Vergleich, der bei Möser sehr häufig wiederkehrt, spielt in der ganzen Sturm- und Dranglitteratur eine große Rolle, charakteristisch für die Stimmung der Genies, für ihre Auflehnung gegen die uniformierende Regel, für ihre Verehrung der mannigfaltigen, an individuellen Erscheinungen reichen Natur. Auch im „Götz" steht (DjG. II S. 137—8) ein Ausfall gegen die „steifen, gezwungenen einsiedlerischen Gärten" der Fürsten, und die Vorliebe für die englischen Gärten bethätigte Goethe in Schriftstellerei und Praxis durch sein ganzes Leben. — Mösers Schreiben „Über die deutsche Sprache und Litteratur" (1781), das die Größe des „Götz von Berlichingen" verkündet (vgl. Text S. 406), atmet vom ersten bis zum letzten Worte den Geist der Genieperiode. Fast zu jeder Bemerkung über Litteratur und Sprache darin lassen sich Parallelstellen aus den theoretischen Schriften Herders wie des jungen Goethe und Beispiele aus der Poesie des Sturmes und Dranges anführen.

Inwieweit Möser nun direkten Einfluß auf Goethe in der Zeit, als er den „Götz" schrieb, geübt hat (vgl. Text S. 253), bedarf der näheren Untersuchung. Es fragt sich, was Goethe schon damals von Mösers Schriften gekannt hat. Wahrscheinlich ist dies vom 1. Band der Osnabrückischen Geschichte (1768) und von den Aufsätzen des 1. Teils der Patriotischen Phantasien, die nach der Vorrede der Herausgeberin, Mösers Tochter, meist schon in den Beilagen zu den Osnabrückischen Intelligenzblättern 1768—9 erschienen waren. Wieweit auch die Abhandlungen der übrigen Teile der Patr. Phant. schon vor 1771 in Zeitungen veröffentlicht waren, wird sich bestimmen lassen. Auch von den Aufsätzen, die im 8. und 9. Band der sämtlichen Werke als „Vermischte Schriften" zusammengestellt sind, waren mehrere schon vor 1771 erschienen, unter ihnen für den „Götz" wichtig der „Harlekin" 1761 und das Sendschreiben an Voltaire über Luther und seine Reformation 1765 (vgl. Text S. 251—2). Jedenfalls waren, als Goethe in Straßburg von Herder auf Möser hingewiesen wurde, die Ansichten desselben, die wir im „Götz" wiederfinden, schon völlig ausgebildet. So mußte der ganze Geist der Möserschen Schriftstellerei, wie er ihn durch Herder kennen lernte, den jungen Dichter in der Stimmung, der sein „Götz" entsprang, bestärken und ermutigen. Und auch Mösers Schriften selbst zu lesen, mußte ihn schon sein juristisches Studium veranlassen, da die Rechtszustände und die Verfassung des deutschen Reiches Mösers Lieblingsthema bilden. Eine wie bedeutende Rolle Möser während der ersten Hälfte der siebziger Jahre in Goethes Gedankenleben gespielt hat, verrät, wie die Charakteristik des Mannes in „Dichtung und Wahrheit", so eine Notiz in den „Tag- und Jahresheften" von 1813, nach welcher der Dichter bei der Abfassung seiner Selbstbiographie, um sich in die Stimmung der Zeit des „Götz" zu versetzen, Mösers Phantasien studiert hat.

90. (Zu S. 333—4.) Als „krüpplichen Körper" erweist sich das deutsche Reich im „Götz" besonders im Rechts- und Militärwesen. In

D. u. W. III S. 74, wo Goethe von den Vorstudien zu seinem Drama spricht, heißt es: „Giebt doch die Beschaffenheit der Gerichte und der Heere die genaueste Einsicht in die Beschaffenheit irgend eines Reichs".

91. (Zu S. 334—5.) Für den Zusammenhang, der in Goethes Phantasie zwischen Herder und der Gestalt seines Helden bestand, führt man als äußeres Zeugnis an, daß er statt des „Götz" der Lebensbeschreibung in der 1. Fassung des Dramas die volle Namensform Gottfried wählte.

92. (Zu S. 336.) Die Stelle „Der Anblick dessen u. s. w." (DjG. II S. 183) ist bei der Umarbeitung, bei welcher die betreffende Scene getilgt wurde, in eine frühere, nur unter Änderung des Ausdrucks, übernommen worden. Daraus läßt sich schließen, daß sie dem Dichter besonders wichtig und wert, tief von ihm empfunden war, weil eben eignes Erlebnis ihr zu Grunde lag.

93. (Zu S. 338—9.) Für den behaupteten Zusammenhang des Straßburger Romanfragmentes mit dem Liebesleben im „Götz" noch einige Belege.

Mit dem im Text S. 318 erwähnten Bilde, das Franz in Bezug auf Adelheid braucht: „Wenn sie einen ansieht, ist es als ob man in der Frühlingssonne stände" vergleiche man in dem Romanfragment S. 21/2 (bei Schöll), wie Arianne das Lieben dem Einziehen und Aushauchen der Luft, wenn man in der Frühlingssonne sitzt, ähnlich findet, und mit beiden Stellen dann die Verse im zehnten der Friederikenlieder (DjG. I S. 270)

Ein rosenfarbes Frühlings Wetter
Lag auf dem lieblichen Gesicht. —

Daß ähnliche Gedanken, wie sie Franz an der in Anm. 88 angeführten Stelle äußert, auch in dem Romanfragment ausgesprochen sind und wie sie mit der Stimmung des Straßburger Goethe zusammenhängen, ersieht man aus Text S. 204—5. — In dem Romanfragment S. 23/4 wird die Verzweiflung des W., nachdem ihm seine Ca. untreu geworden ist, geschildert. Nach dem ganzen Tone des Briefes war die Ca. W.'s erste Geliebte, und der Schreiber spottet mitleidig über solche Übertreibung auf Grund seiner reicheren Erfahrung. So mitleidig spottend klingt es auch, wenn Adelheid dem verdrießlichen Weislingen zuruft: „Armer Mensch! Ihr seyd so mißmuthig wie einer dem sein erstes Mädchen untreu wird". So mitleidig spöttisch wird Goethe selbst damals auf seine Verzweiflung bei den ersten trüben Erfahrungen in der Liebe, mit Gretchen und Käthchen, zurückgeblickt haben. — Der W. des Romanfragmentes wird als rasend über den Treubruch der Geliebten geschildert und angedeutet, daß sich so nur jemand gebärden könne, dessen Verstand noch nicht genügend durch Lebenserfahrung, im besondern durch Erkenntnis des weiblichen Wesens ausgebildet sei. Dasselbe, nur derber, drückt Liebetraut aus, da er der Adelheid auseinandersetzt, daß der rasende Roland den Verstand verloren habe nicht, als er Angelika untreu fand, sondern als er ihr traute, denn „wäre sein Verstand nicht vorher

weg gewesen, er wäre nie rasend geworden, da er sie in treulosen Umständen sah" (DjG. II S. 87). Wir haben hier den Spott über den Wankelmut der Weiber, der nun einmal in ihrer Natur liege; ein Spott, der ein altes Lieblingsmotiv der deutschen Poesie, besonders der galanten Lyrik und Wielands, und unter deren Einfluß sowie auf Grund eigner Erfahrungen auch Goethes seit seinen Leipziger Dichtungen war. In dem Romanfragment wird dieser Spott in den Satz zusammengefaßt: „Und doch muß man einmal erfahren, daß Mädgen — Mädgen sind, und daß ihnen ein Mann ein Mann ist" (S. 23/4). Im „Götz" spricht dieselbe Wahrheit nicht nur Liebetraut aus, sondern auch Weislingen in den Deklamationen über die „Weibergunst", zu denen ihn Adelheids Launen veranlassen (DjG. II S. 100). — Wie im „Götz" Adelheid, so verteidigt in dem Romanfragment Arianne, die Schreiberin des ersten Briefes, die Frauen, und wenn sie in der Liebe leidenschaftliches Leben, „anziehende Krafft", „eine Atmosphäre, deren Wirbel uns hinreissen", verlangt, so erscheint sie in ihrem Wesen der Adelheid mit ihrer leidenschaftlichen Liebeskraft ähnlich, und da nun die Arianne sicherlich nach einem lebenden Vorbild oder nach mehreren gezeichnet ist, so wird es auch die Adelheid sein, soweit ihre Natur sich in der Liebe bethätigt.

Beim Vergleich zwischen dem Romanfragment und dem Liebesleben im „Götz" habe ich immer zugleich Goethes eigene Erlebnisse und Erfahrungen herangezogen. In ihnen wurzelt eben, wie jenes Romanfragment, so die Art, wie die Liebe im „Götz" erscheint.

94. (Zu S. 333—9.) Zu dem, was der Text und die vorige Anmerkung über das Erlebte im „Götz" ausführen, noch einige Bemerkungen, resp. Belege.

Ich behaupte Text S. 337, selbst in Franzens Leidenschaft für Adelheid sei etwas von Goethes Empfindungen für Friederike eingedrungen. Wie Goethe Sesenheim verlassen will und doch nicht kann, daran erinnert nicht nur Weislingens Verhalten Adelheid gegenüber (vgl. Text S. 335), sondern auch Franzens. Auch er möchte sich von Adelheid losreißen und vermag es doch nicht. „Unglücklicher Junge! so führt sie dich herum" klagt er und gemahnt damit auch im Ausdruck an Goethes Gedichte „Neue Liebe neues Leben" und „An Belinden", von denen das erste manche Forscher in direkte Beziehung zu Friederike setzen. Wenn Franz beim Abschied von Adelheid sich tröstet: „Hoffnung — du schön Wort", so fällt uns Goethes Brief an Friederike mit dem gleichen Trost ein: „Es ist ein gar zu herziges Ding um die Hoffnung, wiederzusehen u. s. w." (vgl. Text S. 167). — Auch an zwei Lieder, die ohne Zweifel der Liebe zu Friederike entsprungen sind, werden wir im „Götz" erinnert. An das „Heidenröslein" durch die Worte der Maria: „Meine Äbtissin verglich die Lieb auch oft den Blüthen. Weh dem! rief sie oft, der sie bricht" (DjG. II S. 76). An den Schluß des „Mayfestes"

Sey ewig glücklich
Wie du mich liebst!

klingt der Wunsch der Elisabeth für Weislingen an: „und dann möget ihr so glücklich seyn als ihr sie lieb behaltet" (DjG. II S. 79). — Daß auch die innige Schilderung, wie Maria dem treulosen Weislingen verzeiht (vgl. Text S. 336—7) aus Goethes eigner Lebenserfahrung hervorging, dafür kann man als Zeugnis seinen Brief aus Straßburg an eine Mamsell F. (DjG. I S. 243—5) anführen. Nachdem er da gefragt, ob er wegen seines langen Schweigens lieber gar nicht, als beschämt an sie denken solle, fährt er fort: „Ich dächte nein. Vergebung erhalten, ist für mein Herz ebenso süß als Dank verdienen, ja noch süßer, denn die Empfindung ist uneigennütziger".

Wir fanden das Kraftgenie der Zeit besonders in Adelheid verkörpert. Das Ganze seines Wesens in Thätigkeit fühlen — das ist die Stimmung und das Ideal des Kraftgenies, gern ausgedrückt in den Worten „sich ganz fühlen". So schreibt Goethe, nachdem er Friederike kennen gelernt, daß er „sich ganz fühle" (DjG. I S. 244), und so ruft auch Adelheid Weislingen zu: „Fühle dich! und du bist alles was du warst" (DjG. II S. 103). — Was Liebetraut ironisch gegen Olearius bemerkt (DjG. II S. 72): „Ein Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande", hatte Goethe an sich selbst in Frankfurt nach der Rückkehr von Leipzig erfahren; er schrieb damals an Oeser (DjG. I S. 38): „Sonst leide ich viel der Kunst wegen. Apostel, Propheten und Poeten schätzt man selten in ihrem Vaterlande, und noch seltner zu der Zeit, da man sie alle Tage sehn kann". Nach der Rückkehr von Straßburg, da er als Apostel Shakespeares und Ossians, als Prophet der Kraftgenialität auftrat, wird jene Erfahrung sich wiederholt haben.

Natürlich haben auch Goethes Straßburger Studien ihren Niederschlag im „Götz" gefunden. Wie sein Studium der Jurisprudenz sein Interesse an der Zeit, in der sein Drama spielt, erhöhte (vgl. Text S. 248), so nimmt die Schilderung der Rechtszustände dieser Zeit, die jenes Studium ihn kennen lehrte, breiten Raum in dem Stück ein. Skeptisch steht der Dichter ihnen gegenüber wie dem Rechtsleben seiner eignen Zeit. Nicht von den ordentlichen Gerichten wird die Gerechtigkeit vertreten, sondern von dem heimlichen Gericht (Text S. 305. 331). In der Art nun aber, wie dessen Urteil an Adelheid vollstreckt wird, neuer Skeptizismus: der Vollzieher der Strafe erscheint dabei selbst als Verbrecher. So blickt hier noch einmal die Moral der „Mitschuldigen" durch, daß im Grunde kein Mitglied der verderbten Gesellschaft berechtigt sei, ein anderes zu verurteilen und zu bestrafen. — An die Moral der „Mitschuldigen", an Sophiens sophistische Entschuldigung ihrer Treulosigkeit (Text S. 111—2) erinnert auch die Sophistik, mit der Adelheid dem Weislingen auszureden sucht, daß er mit dem Wortbruch gegen Götz ein Verbrechen begehe (DjG. II S. 95): „Was habt ihr versprochen? und wem? Einem Manne, der seine Pflicht gegen den Kaiser und das Reich verkennet, Pflicht zu leisten, die nicht gültiger seyn kann als ein ungerechter gezwungener Eid!" — Wir sahen: fast mehr als der Jurisprudenz galten Goethes Studien in Straßburg der Medizin. Auf sie weisen manche Bilder, wie Adelheids „Die Fäulniß arbeitet auch" (DjG. II S. 102)

und Götzens Schmähungen gegen Metzler: „Der Feige! dessen Galle wie ein bösartiges Geschwür innerlich herumfrißt, weil seine Natur nicht Kraft genug hat sie auf Einmal von sich zu stoßen. Es stinkt, es stinkt um dich von faulen aufgebrochenen Beulen".

Die Belege für den Zusammenhang zwischen dem Drama und dem Leben des Dichters sind meist aus den Briefen und den Ephemerides erbracht worden. Vielfach habe ich aber auch in Text und Anmerkungen auf Anklänge an andere, gleichzeitige oder spätere Dichtungen aufmerksam gemacht. Auch solche Anklänge sind Belege für Erlebtes insofern, als alle Dichtungen des jungen Goethe unmittelbar aus dem Leben hervorgingen. Je häufiger nun ein Motiv in diesen Dichtungen wiederkehrt, einen um so wichtigeren Bestandteil muß es im geistigen Leben des Dichters gebildet haben, und so dienen auch jene Nachweise von Anklängen an andere Dichtungen der Konstruktion dieses geistigen Lebens. Und je mehr solcher Motive, die wir als Lieblingsmotive des jungen Goethe bei der vergleichenden Betrachtung seiner Werke erkennen, in einer Dichtung vereinigt sind, um so mehr muß diese als Ausdruck des Ganzen seines Wesens und Lebens gelten. Die erste Stelle in dieser Beziehung nimmt entschieden der „Faust" ein. In ihm wird alles zusammengefaßt, was Goethe aus seinem Wesen und Leben heraus in seinen früheren Dichtungen hie und da gestaltet hatte. Fast alle Motive, die in diesen früheren Dichtungen aus Goethes tiefstem Herzen geschöpft sind, haben im „Faust" ihren mächtigsten, ihren vollendeten Ausdruck gefunden. So erklärt es sich, daß wir uns, wie im Text S. 319 bemerkt, fast in jeder Dichtung des jungen Goethe seit der Straßburger Zeit an den „Faust" gemahnt fühlen. Auf solche Vorklänge zum „Faust" im „Götz" ist Text S. 319. 321. 332. 336 hingewiesen. Mit Adelheids Ausdrucksweise an der S. 321 angeführten Stelle vergleiche man Urfaust V. 1211 „Ich habe schon für dich so viel gethan". Die Verse des Mephistopheles, auf die Text S. 332 hingedeutet wird, gehören der Schülerscene an, fehlen allerdings noch im Urfaust. In einem Schema Goethes zur Darstellung der Straßburger Zeit in D. und W. (Weim. Ausg. I, 28 S. 360) heißt es: „Vorbild zum Schüler im Faust" und unmittelbar vorher: „Fortsetzung der übrigen Natur- und Mediciniſchen Studien. Unendliche Zerstreuung", worin die wesentlichen Momente der Schülerscene des Urfaust gegeben sind; diese scheint danach mehr auf Straßburger als auf Leipziger (vgl. Text S. 54) Eindrücke zurückzugehen. Anderes, was im „Götz" an den „Faust" anklingt, findet man in den Stud. z. G.-Ph. S. 141. 208. 210/1 Anm. 212. 216—8. Viele Anklänge ergaben sich aus den in beiden Dichtungen ausgedrückten Sturm- und Drangtendenzen. Der Schilderung, die Götz vom „krüpplichen Körper" des deutschen Reiches entwirft (DjG. II S. 137), liegt dieselbe Vorstellung zu Grunde wie den Versen im „Faust":

Das liebe heilge römsche Reich
Wie hälts nur noch zusammen?

Auch an „Egmont" müssen wir bei einigen Stellen denken. Auf ihn weisen die Stud. z. G.-Ph. S. 276 Anm. beim Scheuen von Weislingens Pferd (DjG. II S. 90. 98) hin. Der mystische Schicksalsglaube, dem Weislingen huldigt und schließlich auch Götz verfällt, gewinnt ebenso am Ende über Egmont Macht. Zwei Stellen sind dabei auch im Ausdruck ähnlich: DjG. II S. 186 Weislingen: „Wir Menschen führen uns nicht selbst; bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, daß sie ihren höllischen Muthwillen an unserm Verderben üben" und Egmont im Gespräch mit Ferdinand: „Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen". Auch der Wahlspruch der Niederländer „Leben und leben lassen" kommt schon im „Götz" vor (DjG. II S. 103).

Was mir sonst noch in dem Drama von Anklängen an die übrigen Dichtungen des jungen Goethe aufgefallen ist, wird besser bei der Besprechung dieser erwähnt.

95. (Zu S. 343—4.) In Luthers Tischreden giebt die Anekdote XLV, 32 dasselbe Bild von der Stellung Kaiser Maximilians zu den Reichsfürsten wie das Drama: Maximilian solle gesagt haben, „er wäre ein König der Könige; denn wenn er gleich seinen Fürsten etwas auflegte, da es ihnen gefiele, so thäten sie es, wo nicht, so ließen sie es". Solcher eigennützigen Willkür gegenüber wird dann dasselbe Fürstenideal wie im „Götz" aufgestellt z. B. XLIV, 19: „Zum Regiment gehören Helden, verständige, weise und beherzte Leute, denen man vertrauen darf und die da sehen auf gemeinen Nutz und Gedeyen und nicht suchen ihren eigenen Genuß und folgen ihren Begierden". — Für die Behandlung der Rechtszustände in dem Drama weise ich besonders auf Tischreden LXVI, 20. 55 hin. Wie Luther da die jahrelange Verschleppung der Prozesse und andere Kunstgriffe, durch welche die habgierigen Juristen Geld aus ihren Klienten herauspressen, schildert und den streitenden Parteien rät, sich lieber zu vergleichen als sich in die Hände solcher „Rabulisten" und „Judasse" zu geben, das gemahnt besonders lebhaft an die Klagen und Enthüllungen der Bauern über einen Prozeß in der Scene „Herberge, Bauernhochzeit", die in der zweiten Fassung des „Götz" den Schluß des zweiten Aktes bildet. Indem Luther die Juristen von den Büchern weg in das wirkliche Leben weist, spricht er auch im allgemeinen das Prinzip der Erfahrung aus, z. B. Tischreden LXVI, 25: „Denn zu Hofe sind große wichtige Sachen, und kommen dahin Händel, daraus man durch tägliche Erfahrung Weisheit lernet. Dieselbige regiert die Welt, und nicht die Bücher. Also gehets in allen Facultäten und Ständen zu, daß die Händel und Übung oder Practik, wenn mans in die Hand nimmt und versuchts, macht gelehrter und geschickter, mehr denn das Erkenntniß und die Kunst selbst". „Wenn mans in die Hand nimmt" — da haben wir die handgreifliche Erfahrung, das Packen, Dreingreifen, den Grundsatz des Dichters des „Götz". — Liebetraut macht sich im „Götz" (DjG. II S. 69) lustig über des Olearius Behauptung, der Fleiß der Deut-

schen von Adel sei in Bologna sprüchwörtlich: „Sag einer! Wie sich die Welt alle Tag verbessert. So fleißig wie ein Deutscher von Adel! Das hab ich mein Lebtag nicht gehört". Daß der deutsche Adel ungebildet und faul sei, daß er dem Studieren das Reiten, Bankettieren, Spielen und Jagen vorziehe, ist das Hauptthema des Kapitels „Von den Edelleuten" in Luthers Tischreden. — Mit dem Ehebruch beschäftigen sich viele Paragraphen der Tischreden. XLIII, 167 wird erstens erzählt, wie ein Domherr, der mit der Frau eines Bäckers Ehebruch treibt und dabei ertappt wird, dennoch vom Gericht keine Strafe erhält und der Bäcker deshalb zur Selbsthilfe schreitet, den Domherrn ersticht, und zweitens wird sehr ausführlich geschildert, wie ein Bürger seine ehebrecherische Frau Nachts in der Schlafkammer überfällt und trotz ihrer Bitten umbringt. Für die Bestrafung der Ehebrecherin Adelheid durch ein außergewöhnliches Rechtsverfahren und für die Art, wie sie die Strafe erleidet, könnte hier Goethe einige Anregung empfangen haben.

96. (Zu S. 345.) In Gerstenbergs „Ugolino" bricht der Held auf dem Gipfel der Verzweiflung in folgende Anrufung der Naturgewalten aus: „O nun beb', Erde! nun brüllt, Sturmwinde! nun wimmre, Natur! wimmre, Gebärerin, wimmre! wimmre!" Damit vergleiche man die Worte, in denen Metzler seine leidenschaftliche Freude über die nahe Rache austobt: „Und dann stürm, stürm, Winterwind! u. s. w." — Worte, zu denen schon von anderen auch Parallelen aus Ossian und einem Shakespeareschen Lied angeführt worden sind (vgl. Text S. 345 und Anm. 83).

Daß wir in Stellen des „Götz", die an „Ugolino" erinnern, zugleich Ossianische Töne vernehmen, erklärt sich daraus, daß die Sprache Ossians auch auf die des „Ugolino" stark eingewirkt hat. Sie wirkte ebenso auf die Sprache in Klopstocks „Hermannsschlacht", an die wir gleichfalls im fünften Akte des „Götz" zuweilen erinnert werden. Eine Scheidung der einzelnen Einflüsse ist da nicht möglich, man kann nur im allgemeinen sagen: auf die Gestaltung der Ausdrucksweise im fünften Akte des „Götz" haben neben Shakespeare Ossian, „Ugolino" und die „Hermannsschlacht" eingewirkt infolge des lebhaften Interesses, das Goethe damals an allen diesen Dichtungen nahm. — Emphatische Wiederholung einzelner Worte ist überall natürlich und ergiebt sich von selbst, wo leidenschaftliche Empfindung einen Ausdruck sucht. Sie ist daher häufig im „Ugolino" und in der „Hermannsschlacht" und ebenso im „Götz" besonders im fünften Akt. Im letzteren ist vor allem wirkungsvoll die häufige Wiederholung der Anfangsworte eines Satzes, z. B. DjG. II S. 175 Götz: „Es stinkt, es stinkt um dich u. s. w.", S. 182 Adelheid: „Verzehre, verzehre diesen Weislingen", „Siege, siege, würdigster, schönster Mann, den schönsten Sieg". Damit vergleiche man z. B. im „Ugolino": „Ich will, ich will der schändlichsten, o dieser schändlichsten Freveltücke nicht nachsinnen", „Ich will nicht, ich will dich nicht denken", in der „Hermannsschlacht": „Erleb', erlebe sie auch, du Freund meiner Jugend", „Blutig, blutig wird's entschieden werden", aber auch in

Lessings „Philotas“: „Ich fürchte, ich fürchte, er liebt mich mehr“, „Ich will es, ich will es deinem Vater sagen“. — Leidenschaftlicher Empfindung natürlich ist es auch, nur einzelne Hauptbegriffe herauszustoßen in Ausrufform ohne die verbindenden Mittelglieder der regelmäßigen Prosa, losgelöst aus der Satzkonstruktion (vgl. Text S. 323). Nach dieser Seite ist die Sprache des „Götz“ besonders der des „Ugolino“ verwandt. Ich greife nur zwei Stellen heraus, die sich, wie in der Form, so auch im Gedankengehalt nahe berühren: DjG. II S. 189 Weislingen: „Elend! Elend! ganz allein zu sterben; von niemanden gepflegt, von niemanden beweint! Schon die Freudenfeste nach seinem Tode vorsummen hören! Und den letzten einzigen Trost, Marie, deine Gegenwart — Ich muß dich weg bitten“ — und im „Ugolino“: „Fürchterlich! hier hinsinken, hier mit dem Tode ringen! einsam! von keiner freundschaftlichen Hand unterstützt! ganz einsam! mein Weib, meine Kinder rings um mich gesammelt! dennoch ganz einsam! jeder Sinn voll ihrer Verwesung! fürchterlicher als einsam!“

Als „Tyrann“ wird im „Ugolino“ Ruggieri gebrandmarkt und zwar als geistlicher, er ist Erzbischof, und das wird immer wieder hervorgehoben, um seine Grausamkeit gegen Ugolino noch verabscheuungswürdiger erscheinen zu lassen. So ist auch Götzens Hauptfeind unter den Fürsten ein Bischof. Das Motiv von Ruggieris Feindschaft gegen Ugolino ist nach des letzteren Angabe Eifersucht und Neid, also dasselbe Motiv, aus dem Weislingens Haß gegen Götz entspringt. Er habe den Ruggieri für seinen Freund gehalten und hätte ihn lieben können, sagt Ugolino, wie Götz auf Weislingens Freundschaft baut, bis seine wahre feindselige Gesinnung sich ihm enthüllt. Die Umwandlung von Freundschaft in Haß durch Eifersucht und Neid war, wie im Text S. 276 bemerkt, ein Lieblingsmotiv der Sturm- und Drangpoesie, bald gesteigert zum Motiv des Bruderzwistes und Brudermordes. Im Verhältnis zwischen Anselmo und Francesco im „Ugolino“ klingt dieses Motiv auch an. Anselmo liebt den Bruder leidenschaftlich, ergeht sich aber in geradezu gehässigen Reden gegen ihn, da er sich durch seinen Heldenmut verdunkelt fühlt. Auch in Lessings „Philotas“ ist das Motiv vorgebildet. Wie Götz den gefangenen Weislingen an ihre Freundschaft im Knabenalter, so erinnert König Aridäus den gefangenen Philotas daran, daß dessen Vater und er in der Jugend Freunde gewesen und erst später durch Eifersucht zu Feinden geworden seien, und Philotas antwortet: „Der Haß, den man auf verloschene Freundschaft pfropft, muß unter allen die tötlichsten Früchte bringen“.

97. (Zu S. 349—50.) Vielleicht war bei der Konzeption und Gestaltung der Adelheid auch eine Erinnerung an Tassos Armida wirksam. Auch Tassos Epos war eine Lieblingsdichtung Goethes in seiner ersten Frankfurter Zeit (vgl. Text S. 9) und hatte schon zu dem Märchen „Der neue Paris“ Elemente geliefert (vgl. Text S. 37).

98. (Zu S. 348—50.) Zu den Parallelen, die in den Stud. z. G.-Ph. S. 271—6 zwischen dem „Götz“ und Shakespeares „Antonius

und Kleopatra" gezogen werden, möchte ich noch einige fügen, dabei zugleich, wie schon im Texte, „Macbeth" und Lessings „Miß Sara Sampson" berücksichtigend.

Wie Adelheid, so liebt es Kleopatra sich selbst als Machtweib zu charakterisieren, z. B. III, 6 „Der Krieg betrifft mich, und da ich das Haupt meines Königsreichs bin, so werd' ich auch hierin zeigen, daß ich einen Mann vorstellen kann". Ihres Entschlusses zu sterben rühmt sie sich als einer Bethätigung der Männlichkeit ihres Wesens: V, 5 „Mein Entschluß ist gefaßt, und ich habe nun nichts Weibliches mehr in mir; ich bin vom Haupt bis zur Fußsohle lauter Marmor, und der unbeständige Mond ist mein Planet nicht mehr". So über ihr Geschlecht emporgehoben fühlt sich auch Adelheid in der rücksichtslosen Entschlossenheit ihres Handelns. Dieselbe Empfindung, wie Kleopatra in der zuletzt angeführten Stelle, drückt sie aus, wenn sie sagt, es habe eine Zeit gegeben, wo ihr graute, aber in der Verfolgung ihrer Pläne sei ihr das Grauenhafte alltäglich geworden. Doch erinnert die Ausdrucksweise hier mehr an „Macbeth", vgl. die Parallelstellen in den Stud. z. G.-Ph. S. 277—8. Ausdrücklich wird auch an Lady Macbeth das Männliche hervorgehoben: sie fordert die Geister des Mordes auf sie zu „entweiben", und ihr Gemahl ruft aus: „Welch ein Weib! bringe mir keine Töchter! aus deinem Metall müssen nur Männer gebildet werden". Indem Adelheids Thaten gegen das Ende des Schauspiels in der Vernichtung des Lebens andrer bestehen, wird sie immer mehr der Lady Macbeth ähnlich und zugleich der Lessingschen Marwood (vgl. Text S. 349—50). In Marwood ist der Typus der großen Verbrecherin, wie er in der Adelheid wiederkehrt, genau vorgebildet. Mit Gift räumt sie Sara aus dem Wege, wie Adelheid Weislingen und Franz, und schreibt darüber an Mellefont: „Rache und Wut haben mich zu einer Mörderin gemacht; ich will aber keine von den gemeinen Mörderinnen sein, die sich ihrer That nicht zu rühmen wagen." Die allgemeingültige Moral wissen solche Verbrecherinnen, wenn sie ihren egoistischen Plänen hinderlich im Wege steht, wegzuspotten oder sophistisch zu verdrehen, ein Zug, der vielen Verbrechergestalten der Sturm- und Drangpoesie gemein ist, zur krassesten Wirkung ausgeprägt in Schillers Franz Moor. So nennt Adelheid, um in ihrem Interesse Weislingen dem Götz abspenstig zu machen, die Ritterpflicht ein Kinderspiel, einen Spuk gleich dem Rübezahl und weiß die Sache so zu wenden, daß Weislingen, wenn er dem Ritter die Treue bricht, sittlicher zu handeln scheint, als wenn er das gegebene Wort hält, wodurch er gerade ein Meineidiger und der „Geselle eines Räubers" werde (vgl. Anm. 94 S. 507). Ebenso macht Marwood dem Mellefont, um ihn von der Sara zu sich zurückzuziehen, klar, daß er ein „Meineidiger, ein Verführer, ein Räuber, ein Mörder" werde, wenn er jener treu bleibe, aber nicht, wenn er sie verlasse (II, 4). In solchen Fällen sprechen nicht die Dichter selbst aus ihren Personen, die nachsichtige Moral der Zeit ist da zur Aufhebung jeder Moral verzerrt. Dagegen ist es allerdings im Sinne Lessings selbst und der nach-

sichtigen Moral der Genieperiode, wenn die Marwood in ihrer großen Scene mit der Sara (IV, 8) sich gegen das hochmütig strenge Urteil der letzteren über ihr Verhältnis zu Mellefont durch Erzählung ihrer Geschichte verteidigt. Eine solche direkte Entschuldigung der Adelheid findet sich im „Götz" nicht, wohl aber liegt, wie im Texte ausgeführt, eine indirekte in der ganzen Art der Gestaltung der Figur. Die nachsichtige Moral der Zeit hat bei Lessing auch in der Zeichnung der Figur der Sara Ausdruck gefunden, in deren rührendem Wesen gesetzwidrige Liebe poetisch verklärt erscheint wie im „Götz" (vgl. Text S. 321). — Im Bewußtsein der männlichen Kraft ihres Wesens spottet Adelheid über „junge Mädchen, die den Theuerdanck lesen" (vgl. Text S. 320 und Anm. 86). Ebenso blickt Kleopatra von der „Majestät" ihres Wesens hochmütig auf die sanfte Oktavia hinab (III, 3), und Marwood höhnt die Sara als „ein Mädchen von schönen sittlichen Empfindungen" (II, 3). — Adelheid und Kleopatra können nur Männer lieben, deren Wesen so kraftvoll ist wie ihr eigenes. Adelheid reizt Weislingen durch den Vorwurf, daß er in dieser Beziehung dem Bilde, welches sie sich von ihm gemacht, nicht entspreche, und als er dann aus seiner Schwäche sich aufrafft und in krampfhaft leidenschaftlichen Worten sich selbst zu Thaten spornt, sagt sie: „So hör' ich euch gern. Mich däucht, ich sehe einen auferstandnen verklärten Heiligen in dir" (DjG. II S. 103—4). Ebenso schüttelt Antonius unter dem Einfluß der Kleopatra die Mutlosigkeit ab, der er nach der Niederlage bei Aktium verfallen, und kündigt in leidenschaftlichen Ausdrücken die Erneuerung des Kampfes gegen Cäsar an, und Kleopatra jubelt: „Nun erkenn' ich meinen heldenmütigen Antonius wieder" und „Da ihr wieder Antonius seid, will ich Kleopatra sein" (III, 10). Adelheid wie Kleopatra verheißen dann dem wiedererstandenen Heldenmut den Lohn der Liebe. — Wie Franz die Schönheit der Adelheid (DjG. II S. 82—3), so schildert Enobarbus die der Kleopatra ausführlich, gleich Franz durch die Begeisterung in bilderreicher Rede zum Dichter werdend (II, 3). Und wie Franz, mit der temperamentvollen Adelheid die sanfte Maria vergleichend, nicht glaubt, daß Weislingen, wenn er jene sieht, dieser treu bleiben werde, so prophezeit Enobarbus, indem er Kleopatra und die schlichte Oktavia nebeneinander stellt, daß Antonius bald von dieser zu jener zurückkehren werde. — Der Abschied der Maria und Sickingens vom Bruder Götz unmittelbar nach ihrer Vermählung (DjG. II S. 129 ff.) erinnert lebhaft an den Abschied der Oktavia und des Antonius vom Bruder Cäsar, der sich auch sofort an die Hochzeit schließt (III, 2). — Endlich ist mit der Episode, wie die Zigeunerin der Adelheid aus der Hand drei Männer und schöne Kinder weissagt (DjG. II S. 160—1), Antonius und Kleopatra I, 2 zu vergleichen, die Scene zwischen den Dienerinnen der Kleopatra und einem Wahrsager.

In „Miß Sara Sampson" mache ich noch aufmerksam auf das Gespräch der Marwood mit ihrem Mädchen über Mellefont, den sie erwartet (II, 1. 2). In derselben Situation und bei demselben Thema finden wir Adelheid und ihr Kammerfräulein (DjG. II S. 89—90. 94). Man ver-

gleiche auch „Minna von Barnhelm" II, 7. Solche Scenen ergaben sich leicht aus der typischen Rolle, welche die Zofen damals im deutschen Schauspiel nach dem Vorbild der französischen spielten. Diesen Typus hat Goethe beibehalten. — Wie in „Miß Sara Sampson" Melleson gegen Morgen vor Gewissensbissen nicht schlafen kann (I, 3), so im „Götz" Weislingen (DjG. II S. 185—6). Noch mehr aber erinnert an die Lessingsche Scene Adelheid, wie sie, von den Gedanken an ihre Verbrechen gefoltert, vergebens Schlaf sucht (DjG. II S. 193—4). „Mag ein Knecht seinen Schlaf verlassen! Ich bin so allein!" ruft sie. Ähnlich Melleson: „Bliebe ich mit meinen Gedanken länger allein, sie möchten mich zu weit führen. He, Norton! Er schläft noch. Wie glücklich ist er! Doch ich will nicht, daß ein Mensch um mich glücklich sei." — Vom „Paroxysmus" verliebter Männer spricht, wie Maria im „Götz" (DjG. II S. 77), auch Marwood in „Miß Sara Sampson" II, 3.

In „Macbeth" IV, 3 tritt auch ein Warner auf, der ebenso rasch wie der Unbekannte im „Götz" (DjG. II S. 173) wieder verschwindet und dessen Rede an Lady Macduff der Ansprache jenes an Götz recht ähnlich ist. Möglich daß die Scene des „Macbeth" nicht ganz ohne Einfluß war auf die Art, wie Goethe die entsprechende Episode der Lebensbeschreibung seines Helden (vgl. Anm. 78 S. 495) gestaltete. — Metzlers Worte (DjG. II S. 168): „Und dann stürm, stürm, Winterwind! u. s. w." (vgl. Anm. 95 S. 510) haben auch in „Macbeth" V, 5 eine Parallele: „Stürmt, ihr Winde, und zerschmettert in allgemeinem Schiffbruch die ganze Natur". — Mit Georgs „Reitertod" und der Art, wie Götz die Nachricht davon aufnimmt, (DjG. II S. 192. 196) mag man endlich vergleichen, wie am Schluß des „Macbeth" Rosse dem englischen Feldherrn Siward den Tod seines jungen Sohnes meldet. Ganz auf Georg paßt es, was da von jenem gesagt wird: „Er lebte nur, bis er ein Mann war, und hatte nur so viel Zeit, seinen Mut durch Thaten zu beweisen, so starb er als ein Mann." Wie Götz, erkundigt sich dann Siward nach der Art des Todes und meint darauf: „Er starb edel. Hätt' ich so viel Söhne, als ich Haare habe, ich wollt' ihnen keinen schönern Tod wünschen". — Trotz der aufgewiesenen Anklänge an „Macbeth" bin ich aber weit entfernt, mit Huther (vgl. Anm. 85) zu behaupten, daß der Plan jenes Shakespeareschen Stückes „den allgemeinen Rahmen bildet, in den der deutsche Dichter seinen Stoff gefaßt hat."

99. (Zu S. 351—4.) Die Verwandtschaft der Stimmung des Shakespeareschen „Hamlet" mit der Stimmung der Genieperiode möge hier noch etwas näher beleuchtet werden.

Die nachsichtige Moral der Genieperiode spricht Hamlet aus, wenn er I, 7 es tadelt, daß man oft Menschen verurteile „um irgend eines Naturfehlers willen, als etwann wegen der angebornen Obermacht eines gewissen Temperaments, woran sie doch keine Schuld haben, da sich niemand seine ursprüngliche Anlage selber auswählen kann". Mit der Verehrung der Natur also hängt Hamlets Moral zusammen, wie die der Stürmer und Dränger.

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch die im Text S. 259—60. 299 besprochene Erscheinung, daß in der Moral der Genieperiode neben der Nachsicht rücksichtslose Strenge steht, unbedingte Verurteilung alles Scheins der Tugend, dem keine innere Sittlichkeit entspricht, d. h. alles Verbergens, aller Maskierung der wahren Natur eines Menschen. So wird auch im „Hamlet", wie schon im Texte bemerkt, alles Scheinwesen entlarvt. Daß der König mit der Mordthat im Gewissen doch immer lächeln kann, erscheint Hamlet noch abscheulicher als die That selbst (I, 8); die heuchlerische Frömmigkeit wird getroffen in den Worten des Polonius: „Es begegnet nur gar zu oft, daß wir mit der andächtigsten Miene und der frömmesten Gebärde an dem Teufel selbst saugen", und als eine Verhunzung der menschlichen Natur hält Hamlet der Ophelia das konventionelle Gebaren der jungen Mädchen vor. Unter den Stürmern und Drängern war später besonders der junge Schiller von diesem Haß gegen leeres Scheinwesen, gegen maskiertes Laster erfüllt, ja dieser Haß war die Hauptquelle seiner ersten Schriftstellerei, immer neuen Ausdruck findend in seinen moralischen Abhandlungen, seinen Gedichten, seinen Dramen, der Boden auch, aus dem die dämonische Gestalt des Franz Moor emporwuchs.

Überhaupt enthalten Schillers „Räuber" ziemlich viele Anklänge an den „Hamlet". Als ähnlich der Gesellschaft, die Hamlet haßt, ist im Texte die Gesellschaft, die Götz befehdet, bezeichnet worden. Ebenso ähnlich in ihrem glänzenden Scheinwesen, unter dem Schwäche und Laster sich verbergen, ist ihr aber die Welt, gegen die Karl Moor sich auflehnt. „Die Zeit ist aus ihren Fugen gekommen; o unseliger Zufall, daß ich geboren werden mußte, sie wieder zurecht zu setzen" — die Situation, die Hamlet in diesem Ausruf (I, 9) als die seinige angiebt, ähnelt in noch höherem Grade der Situation Karl Moors, als der Götzens. Der Welt, in welcher der betrügerische Schein herrscht, gegenüber vertritt Hamlet die Wahrhaftigkeit. Ebenso Karl Moor, ebenso Götz. Allen dreien wird diese Wahrhaftigkeit verderblich, die Ursache ihres Untergangs. Sie macht sie wehrlos gegen die Waffen der Hinterlist, mit denen man sie bekämpft. Karl Moor wird das Opfer der Betrügereien seines Bruders. Götz liefert die blinde Vertrauensseligkeit, die aus der Ehrlichkeit seines eignen Wesens fließt, in die Hände seiner Feinde (vgl. Text S. 262). Auf Hamlets blinde Vertrauensseligkeit, darauf, daß „er selbst edelmütig, zuversichtlich und von allen Kunstgriffen fern ist", gründen der König und Laertes den hinterlistigen Plan, durch den der Held sein Leben einbüßt.

Mit der Verachtung des rein äußerlichen Scheinwesens hängt die Sturm- und Drangtendenz gegen die Vorrechte des Geburtsadels zusammen. Auch sie kommt, wie im „Götz" (vgl. Text S. 300), so im „Hamlet" zum Ausdruck in dem Monolog „Sein oder Nichtsein" und im Gespräche der beiden Totengräber. Ebenso ist ein Hauptmotiv der Sturm- und Drangdichtung, das aus jener Tendenz hervorging, die Liebe zwischen Personen ungleichen Standes vorgebildet in Hamlets Verhältnis zu Ophelia. — Ein anderes

Hauptmotiv der Sturm- und Drangpoesie, der Brudermord (vgl. Text S. 276), bildet die Voraussetzung der Hamlettragödie und den Inhalt des Zwischenspiels.

Im Text S. 353 ist angedeutet, daß Hamlet auch in seiner Tollheit etwas mit den Originalgenies der Sturm- und Drangperiode gemein habe. Der Typus des vermeintlichen Narren, der in der Litteratur der Genieperiode, im „Götz" in der Figur des Liebetraut (vgl. Text S. 355), auftaucht, wird vom Philister Polonius gegenüber den aus Sinn und Unsinn gemischten Reden Hamlets in den Worten gezeichnet: „Das ist ein Vorteil der unsinnigen Leute, daß sie zuweilen Einfälle haben, die einem, der bei seinen Sinnen ist, nicht so schnell und leicht von statten gingen" (II, 5). Es wäre interessant, diesen Typus einmal durch unsere neuere Litteratur zu verfolgen. Er ist außer im Sturm und Drang besonders beliebt in der Romantik und im jungen Deutschland, lauter Perioden, in denen das individuelle Genie sich gegen das Allgemeingültige, das Philistertum auflehnt. Neben vermeintlicher Narrheit d. h. neuer Wahrheit im Gewande der Narrheit erscheint in denselben Perioden häufig wirklicher Wahnsinn, genial gestaltet zuerst im Gretchen des „Faust". Ein Vorbild auch dafür gab Shakespeare, besonders mit der Ophelia des „Hamlet". Auch manche der Dichter selbst aus den genannten Perioden umschwebte das Gespenst des Wahnsinns. Ihm verfielen wirklich z. B. Lenz, Lenau; andere wie Brentano, Zacharias Werner, H. v. Kleist hatten wenigstens Anwandlungen von Irrsinn. So würde die angeregte Untersuchung über das Narrentum in unserer Litteratur seit dem Sturm und Drang ein Beitrag zur Beantwortung der Frage nach dem Zusammenhang von Genie und Wahnsinn.

Ophelia in ihrem Wahnsinn singt alte Volkslieder und Balladen; Ton und Stimmung der volkstümlichen Ballade herrscht auch sonst im „Hamlet". Auch nach dieser Seite mußte er den Stürmern und Drängern bei ihrer Vorliebe für solche Volkspoesie besonders sympathisch sein, vgl. Text S. 223 und speziell für den „Götz" Text S. 307 und Anm. 83.

Für eine stilistische Eigentümlichkeit Shakespeares bietet der „Hamlet" besonders viele Belege, für die Neigung, moralische Schlechtigkeit zu veranschaulichen durch die Vorstellung von etwas, das den Sinnen ekelhaft ist, z. B. von stinkenden Eiterbeulen, Geschwüren, um sich fressender Fäulnis. Solche Bilder mußten die Stürmer und Dränger in ihrem Naturalismus, der wie jeder Naturalismus zuweilen zum Wühlen im Häßlichen ausartete, zur Nachahmung reizen. Im „Götz" gehören hierher die Anm. 94 S. 507 bis 8 erwähnten medizinischen Vergleiche. — Noch sei hier auf eine bildliche Redensart im „Faust" hingewiesen. Wie im Urfaust S. 23 Frosch sagt: „Ich will 'en die Würme schon aus der Nase ziehn", so meint der König, als er die Ursache von Hamlets Melancholie erforschen will: „Wir wollen ihm die Würmer schon aus der Nase ziehen."

100. (Zu S. 355). Die Vergleichung des Platonschen und des Mendelssohnschen „Phädon" in den Ephemerides beginnt mit Sokrates' Betrach-

tungen über den Tod (S. 18, 31—19, 19): „Gereinigt durch die Befreyung vom Körper zu werden, sey des Weisen Hofnung und Wunsch". In dem Drama „Sokrates", das Goethe nach der Beendigung des „Götz" plante, würde wahrscheinlich die Stimmung beim Tode des Helden sich ganz ähnlich gestaltet haben wie am Schluß des „Götz". — Seinen Großvater Textor nennt der Dichter in dem im Text erwähnten Briefe „einen Mann, der seinen Wochenlohn redlich verdient hat", er findet etwas Versöhnendes, einen Trost darin, daß der Tod ihn nicht in voller Lebenskraft ereilt habe, sondern als er sich schon überlebt hatte (wie Götz nach seinen eignen Worten), als sein „feuriger Geist die unterdrückende Last eines kranken Körpers mit schwerer Ängstlichkeit fühlen mußte, wie sich ein Gefangener aus dem Kerker hinauswünscht".

101. (Zu S. 358—9). Man vergleiche was Goethe selbst über das Komische als ein Mittel, die Bühne ihrer Einförmigkeit zu entreißen, Anfang 1773 schrieb (DjG. I S. 352): „Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist, hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d'esprit, die bei den Franzosen Zoten und Possen ersetzen, haben wir keinen Sinn, unsre Sozietät und Charakter bieten auch keine Modele dazu, also ennuyiren wir uns regelmäßig und willkommen wird jeder seyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf's Theater bringt."

102. (Zu S. 359—60.) Die beiden Stellen des Ossianaufsatzes, in denen Herder das Wesen der Kinder zugleich mit dem der Naturvölker feiert, finden sich Deutsche Litt.-Denkm. 40/41 S. 30. 47. Kinder sind vor allem auch Werthers Lieblinge unter den Menschen, zu ihnen flüchtet er, wenn die Kulturwelt ihn bedrückt, verstimmt und ängstigt. Sie gewähren ihm denselben Trost wie das unberührte Leben der Natur. In der Romantik bildete sich dieses Interesse an Kindern zum förmlichen Kindheitsideal aus, das in Leben und Dichtung die größte Rolle spielt und mit dem die Vorliebe der Romantiker für das Märchen zusammenhängt. — Auch die Zigeuner spielen eine große Rolle in der romantischen Dichtung. Es wäre überhaupt interessant und wichtig, den Zusammenhang der Romantik mit dem Sturm und Drang bis in die Einzelzüge hinein zu verfolgen und darzustellen. Vgl. Text S. 215—6. 314. 355. 356. 403. 406.

103. (Zu S. 367. 393.) Die Beeinträchtigung der Gesamtwirkung des „Götz" durch den allzu häufigen Scenenwechsel schildert z. B. ein Brief aus dem Jahre 1804, als Goethe sein Schauspiel in einer neuen Bühnenbearbeitung zu Weimar aufführen ließ: „Bei allen Schönheiten des Stücks, die besonders in einzelnen Scenen allerdings Wirkung thaten, macht doch die zahllose Menge von kurzen, abgerissenen Scenen, die die Geschichte eines Menschenlebens in sich fassen und in allen Winkeln von Schwaben und Franken vorgehen, die Zuhörer schwindelnd; dies ist der wahrste Ausdruck für die Wirkung des Ganzen" (G.-Jahrb. I S. 332).

104. (Zu S. 374—5.) Inwiefern Goethe sonst durch Beseitigung, Umstellung, Zusammenziehung von Scenen die Handlung konzentriert hat, findet man in den Stud. z. G.-Ph. und bei Düntzer, Goethes Götz und Egmont S. 120 ff. auseinandergesetzt. Besonders gut ist dem Dichter die Verbesserung der Exposition gelungen. Sehr glücklich ist auch eine Änderung in II, 2, die an den beiden eben angegebenen Stellen nicht genügend zur Geltung kommt. Ursprünglich gab da Götz entsprechend der Lb. als Grund seiner Fehde mit den Nürnbergern die Gefangennahme des Hans von Littwach durch diese an. In der 2. Fassung ist der Grund, daß die Nürnberger den Buben, um dessentwillen Götz mit dem Bischof von Bamberg in Fehde liegt, den Bambergern verraten haben. So ist nun die Handlung des 2. Aufzuges eng an die des 1. geknüpft. Der Dichter wich von seiner Vorlage ab zu Gunsten der Einheit seines Kunstwerkes. Verraten wird übrigens auch in Lb. Götzens Bube an die Bamberger: durch den Kölnischen Kaufmann (S. 41).

105. (Zu S. 376.) Über die Änderungen, die Weislingen betreffen, handelt Huther in seiner früher (Anm. 85) angeführten Programmabhandlung S. 5—7. Mir fehlt hier der Raum, auf seine beachtenswerten Vermutungen einzugehen.

106. (Zu S. 380—1.) Weislingens verräterische Handlungsweise wird in der 2. Fassung mehr, als in der 1., auch durch sein Verhältnis zum Bischof von Bamberg bestimmt, das als ein innigeres erscheint. Damit hängt die folgende kleine Änderung zusammen: ursprünglich (DjG. II S. 94) meint Adelheids Fräulein, als sie hört, daß Weislingen beim Bischof sei, ihm Lebewohl zu sagen, mit Bezug auf den noch kommenden Abschied von Adelheid: „Er hat darnach noch einen schwerern Stand", in der 2. Fassung begnügt sie sich mit dem Positiv (DjG. II S. 290): „Er hat darnach noch einen schweren Stand."

107. (Zu S. 381—2.) Auf die neu eingefügte Scene „Herberge, Bauern Hochzeit" wirkten die Erfahrungen, die Goethe am Reichskammergericht zu Wetzlar 1772 machte. Über den Assessor Sapupi vgl. G.-Jahrb. III S. 342—3. XIII S. 120—1. Über einiges andere, was in der 2. Fassung auf Goethes Erlebnisse zurückweist, vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 160—4.

108. (Zu S. 385—9.) In der Charakterisierung der verschiedenen Personen auch durch die Sprache war Lessing in „Minna von Barnhelm" dem Verfasser des „Götz" vorangegangen, vgl. Er. Schmidt, Lessing I S. 482.

Für zwei sehr glückliche Änderungen in Liebetrauts erstem Gespräch mit Adelheid (DjG. II S. 87) sind die Gründe besser, als in den Stud. z. G.-Ph., angegeben von Düntzer, Götz und Egmont S. 135—6. — In Bezug auf DjG. II S. 66—8 (Götz und Weislingen) möchte ich doch nicht mit den Stud. z. G.-Ph. S. 166 von einem „Wust von Bildern und Vergleichen" sprechen. Keine Verbesserung sehe ich in der stilistischen Änderung, die in

Stud. z. G.-Ph. S. 227—8 besprochen wird. Bei mehreren der Änderungen, welche die Stud. z. G.-Ph. S. 232—33 zusammenstellen, scheint mir die ursprüngliche sinnliche Kraft der Ausdrucksweise der Rücksicht auf den neueren Sprachgebrauch unnötig geopfert zu sein. Und war die Erwägung, aus der Franzens Worte „Er ist munter" (DjG. II S. 310) hinzugefügt wurden, wirklich, wie die Stud. z. G.-Ph. S. 146 meinen, eine richtige?

Mit Recht bemerken die Stud. z. G.-Ph. S. 236, daß für die Sprache eine sichere Vergleichung der beiden Fassungen erst möglich sein wird, wenn das ursprüngliche Manuskript der ersten (in Weim. Ausg. Bd. 37) gedruckt ist. Wie die erste Fassung uns bis jetzt vorliegt, hat die Sprache für den Druck entschieden eine Modernisierung erfahren. Wenn wir also an manchen Stellen der zweiten Fassung altertümlichen und dialektischen Formen begegnen, welche die erste Fassung nicht hat (z. B. DjG. II S. 272 Gott's-pfenning = S. 76 Gottespfennig, S. 273 sechzehnt = S. 76 sechszehntes, S. 286 Fädger = S. 91 Fädchen), so dürfen wir daraus nicht ohne weiteres schließen, daß Goethe jene Formen bei der Umarbeitung, um die altertümliche Färbung seiner Dichtung zu erhöhen, eingesetzt habe; sie finden sich vielleicht schon in der Handschrift der ersten Fassung. In Betracht kommt hier vor allem die Sprache der Zigeuner, die nach den Drucken der beiden Fassungen in der zweiten einen auffallend bedeutenden Zuwachs an dialektischen Elementen gegen die erste aufweist (vgl. Stud. z. G.-Ph. S. 236, Düntzer, Götz und Egmont S. 155—6).

109. (Zu S. 407.) Einzelheiten, die in Schillers Dramen auf den „Götz" zurückweisen stellt Minor zusammen Zeitschr. f. d. Philol. 20 S. 66—77.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE JUN - 4 '41

4948445

CANCELLED AUG 14 '75 H

DUE FEB - 3 '49

JAN 8 '59 H

FEB - 7 1964 ILL

294

CANCELLED DEC 27 '64 H

1280561

7593.41
Goethe im Sturm und Drang.
Widener Library 003754143
3 2044 087 159 596